الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات

Université 8 Mai 1945- Guelm
Faculté: des letters et des langu

الرقم: ..... N°.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماجستير

(تخصص: بلاغة ونقد)

التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل

-قراءة نقدية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي-

إعداد الطالبة: خولة مقراوي إشراف: د. فريدة زرقين

تاريخ المناقشة: 18 ماي 2015

لجنة المناقشة

أ.د.رشيد شعلال	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945–قالمة	أستاذ التعليم العالي
د.فريدة زرقين	مقررا	جامعة 8 ماي 1945–قالمة	أستاذة محاضرة (أ)
أ.د.سكينة قدور	ممتحنة	جامعة الأمير عبد القادر–قسنطينة	أستاذ التعليم العالي
د.مليكة النوي	ممتحنة	جامعة الحاج لخضر– باتنة	أستاذة محاضرة (أ)

السنة: 2014–2015

قال تعالى:

﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ﴾

[التوبة: 105]

شكر وتقدير:

إن أحق من يستحق الشكر في هذا المقام هو الله جل شأنه وعلا الذي أسبغ علي نعمه، وغمرني بمنّه وكرمه، فالحمد لله حمدا كثيرا طيبا كما يحب ويرضى .

ثم الشكر الجزيل والتقدير الجميل للأستاذة المشرفة الدكتورة:فريدة زرقين–حفظها الله ورعاها– التي أشرفت على هذا البحث،وأمدتني بنصائحها وتوجيهاتها وإرشاداتها القيمة والهادفة، فلها مني خالص الشكر، ووافر الامتنان وجزاها الله عني خير الجزاء،كما أخص بالشكر أستاذي العزيز:السعيد مومني الذي لم يبخل عليّ بالمعلومة المفيدة والإجابة الدقيقة،والإرشاد الصائب. ولايفوتني أن أشكر مدرستي الأولى: والدي لخضر حفضه الله و أحسن أجره، وزوجي المحترم: أمين سالمي لنواله المفرط وعنايته وصبره.

كما أشكر كل من ساعدني في إتمام هذا العمل من قريب أو بعيد.

مقدمة

شَغلت الاستعارةُ اهتمامَ البلاغيّين والمفكرين والفلاسفة والنقّاد منذ القديم، ومازالت كذلك حتى اليوم؛ فقد استحوذت على تفكير العلماء في مختلف المجالات اللغوية والفنية والفلسفية والفكرية..باعتبارها آلةَ البيانِ الأولى،وسِمةَ الأدبيةِ بامتياز، كما أنّ النّظريات الحديثة أثبتت أنها ركنٌ أساس في بناء أنساقِنا التصوُّرية؛ وقد استنفذت الاستعارة جهود الباحثين في أصولها الأرسطية، حتى استفزّت البلاغيّين الجُدُد مما دفعهم للتطوّر بمفهومها، فقد شكّلت النّظرة الأرُسطية مرجعًا انطلقَت منه الأبحاث لبناء نظريّة جديدة للاستعارة استدعتْها ضرورة مُلحّة لتجاوز النظريّة الأرسطية بسبب قُصور مبادئِها عن متطلّبات العصر وأفكاره، واقتراحِ مبادئَ جديدةٍ تؤسِّس لنظريّة أخرى للاستعارة، هذا هو ما جاءت به النّظرية التّفاعلية التي سَعتْ إلى تطوير مفهوم الاستعارة وتتبُّع نُشوئِها في الذّهن البشري وتفاعُل مكوّناتها، حيث جسّد هذه النزعة التفاعلية للاستعارة بوضوح كلٌّ من جورج لايكوف و مارك جونسون في مؤلّفهما المُشترك "الاستعارات التي نحيا بها".

وقد تواصَلَت الجهود في تطوير نظرية الاستعارة وتأويلها، فقد اعتنى أمبرتو إيكو بكيفيّة تأويل المعنى الاستعاري وحاول تشكيل آليات سيميائية وتحويلية لتأويل المقصود الاستعاري، لهذا فقد تبنّينا أهم التصوّرات التي توصّل إليها إيكو في تأويل الاستعارة، لاسيّما أنه انطلق من المعرفة الموسوعية للمتلقي والنظام الخاص بخلفية الباث؛ هذا الباث هو الذي يتعاون مع مُستقبِل الخِطاب من أجل إنتاج المعنى الكُليّ حتى تتحقق عملية التواصل، وإذا عُدنا للتجربة الشعرية الصوفية وجدْنا أن قطبيّ عملية التواصل هما الشاعر الصّوفي (الباث) والمتلقي الصّوفي (الخاص) اللّذان يتمتّعان بنسق استعاريّ صوفي مُميّز؛ لأنّ الاستعارة ضرب من ضروب اشتغال الخيال المطلق لدى المتصوفة وغيرهم، ما جعلها تكتسبُ الهيئة البرزخية التي ظلت لصيقة بالخيال عندهم.

هذا ما جعلنا نتّجه نحو الخطاب الصوفي الذي يتّسم في جوهره بالنسقيّة الاستعارية، التي تتّخذ من خاصيّة الإظهار تارة والإضمار تارة أخرى تقنية تعبيرية في تشكيله، وقد طوّرت التجاربُ الشّعرية الصّوفية المعاصرة وسائلَها اللّغوية، واستحدثت برازخ دلالية تُشكّلها الاستعارة، حيث غدت اللُّغة المعشوق الذي يحاول الشاعر الصوفي المعاصر صوْغ علاقة تسامٍ معه من طريق خلقِ تشكيلاتٍ لغوية و أيقونيةٍ وحرفية تُفضي إلى الاتّصال بأسمى مظاهر الخلق الدّلالي، والتعبير عن رِحلة شعوريّة تسْبِر أعماق الكائن البشري والوجود، وتستنطق مواطن المفارقة بتقصّي الإظهار والإضمار.

وقد شكّلت خاصية الإضمار دينامية في تحرير الدّلالات الصوفية تمضي بالاستعارة نحو استِفزاز جاذبية استقبال المتلقي، وهنا مَكمنُ فكرة البحث، الذي يتركّز في كيفية اشتغال الاستعارة داخل

الخطاب الصوفي، وكيفية تشكُّلها وآلياتِ تأويلها.

ومن هنا جاء موضوع المذكّرة موسوما بـــ"التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل ـــ قراءة نقدية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي ـــ" وقد انتقينا هذه المدوّنة لعبد الله العشي لما لمسناه في خطابه الشعري من فَرادةٍ في التّشكيل، وتطوُّرٍ في الرُّؤيا المعرفيّة والتّجربة الشّعورية والشّعرية، حيث تتجلّى خِبرة هذا الشاعر الجزائري عبر ديوانه الذي يفيض بالدلالات الصوفية المتشعّبةِ الآفاقِ الغائرةِ المعاني. كما أنّ شغفنا بالظّاهرة الباطنية في التجربة الشعرية المعاصرة حَدا بنا نحو ملامسة هذه الظّاهرة والاحتكاك المباشر بها عبر هذه المذكّرة، أضِفْ إلى ذلك الغموضُ الذي يكتنف الخطاب الصّوفي بتجلياته العاطفية واللّغوية الشيءُ الذي حزّ في نفسي أن يُتناوَلَ هذا الخطاب باعتباره خطاباً أيديولوجياً أو دينيا بحتا دون مراعاة جوانبِه الفنية الشعرية والعاطفية. وما زاد الموضوع أهمية اقتصارُ الدِّراسات على تناول الخِطاب الصُّوفي برؤية أيديولوجية أو مناهج قديمة لا ترقى إلى مستوى ما فيه من صُور تخييلية ورُؤى وآفاق قِرَائية مُنفتِحة على التّأويل. كما أنّ شُحَّ الدّراسات التي تناولت الاستعارة في مفهومها الجديد المتمثّل في النظرية التفاعلية ونظرية الأنساق التصوّرية خاصّة التطبيقية منها، جعلني أسلُك هذا الدّرب الحديث في دراسة تشكيلات الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي الجزائري المعاصر؛ فإنّ مُعظم من تناول الخطابَ الشّعري الصّوفي المعاصر، اقتصروا على ما فيه من رموز وتصنيفها أو ملامح صوفية وتبويبها أو تناولوا النواحي الإسلامية الدينية، أو البُنى العاطفية، أو التّجربة الباطنية..إلاّ أننا لن نبخس الباحثين في هذا المجال حقّهم، فقد بدأت تظهر بوادر علمية جادّة في بحث الخِطاب الصّوفي المعاصر، نذكر منها:جهود منصف عبد الحق في كتابه:"الكتابة والتجربة الصوفية"،وجهود آمنة بلّعلى في كتابها:"الحركية التواصُلية في الخطاب الصوفي من القرن الرابع إلى القرن السابع الهجريين" ونصر حامد أبو زيد في كتاب "هكذا تكلّم ابن عربي"، أما البحوث التي سبقتني إلى دراسة مدوّنة عبد الله العشي ديوان"مقام البوح" نذكُر منها: كتاب نادية شقروش"سيميائيات الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح" ومذكّرة ماجيستير بعنوان: "تشاكُل المعنى في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي" لوَرديّة سحّاد، جامعة الجزائر. ومذكرة ماجيستير موسومة بـــ"تأويل البنية العاطفية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي" لتسعديت بن أحمد،أما في مبحث الاستعارة في مفهومها الحديث فنجد مذكّرة ماجيستير لجميلة كرتوس بعنوان:"الاستعارة في ظلّ النظرية التفاعلية لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش أنموذجا " إضافة إلى مذكرة ماجيستير لِوهيبة جرّاح بعنوان:"الاستعارة في الخطاب الصوفي" والتي تناولت فيها الاستعارة في نظرية الأنساق التصورية التي تبحث في انبثاق الأنساق التصورية الاستعارية من الذّهن الصوفي.

وما حفّزنا للبحث في التّشكيل والتأويل لهذا الخطاب الصوفي ـــ الذي ينتقل في تشكيله من الكثافة إلى اللّطافة ومن اللّطافة إلى الكثافة من خلال تقنية الاستعارة والبحث عن أثرها في المتلقّي ـــ هو تركيز بعض الأبحاث على المؤلِّف وتناول أبحاث أخرى النّص بالتحليل فقط، ولهذا آثرنا الجمع بين فنون التشكيل وآليات التأويل، وهذا ما ركّزنا عليه في هذه الدراسة؛ إذْ تهدِف في عمومها إلى الإجابة على مجموعة من التّساؤلات نوجز أهمّها فيما يلي:

كيف تتشكّل الاستعارة داخل الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، وما هي أهم تشكيلاتها؟ وكيف تتطوّر أنساقُها عبر النّسيج النصّي في ديوان مقام البوح؟ وما هي أهمّ الآليّات التأويلية التي تُحاول الإمساك بالمعنى الاستعاري في الخطاب الشّعري الصوفي المعاصر؟

وبما أنّنا ركّزنا على الخطاب الاستعاري باعتباره أُفقاً نصياً منسجماً، فقد تبنّينا النّظرية التّفاعلية للاستعارة لاعتبارها النصّ نسقاً تواصُليًّا فكريّا بالدّرجة الأولى، وقد حاولنا أن نُلمّ بقضايا البحث عبر التّأسيس له بمدخل عنونّاه بـــ: "مفاهيم واصطلاحات"، أوجزنا فيه أهمّ معطيات المذكّرة النّظرية وهي: مفهوم التّشكيل وضعا واصطلاحا، ومفاهيم الاستعارة: المفهوم الأرسطي والعربي والحديث، ثمّ عرّجنا إلى التّأويل وضْعا واصطلاحا وعند علماء البلاغة ومفهوم التأويلية، ثم أفردنا مبحثا للخطاب الشعري الصوفي المعاصر تطرّقنا فيه إلى: التصوّف وضعا واصطلاحا، والخطاب الشعري المعاصر تشكُّله وتبلوُره، والخطاب الشعري الجزائري المعاصر لكونِ عبد الله العشّي أحد روّاده. وقسّمنا البحث إلى فصلين جاء الأول بعنوان:**التشكيلات الاستعارية**، وقد ضمّ التشكيلات الاستعارية في ديوان مقام البوح: الاسميّةَ والفعليّة والحرفيّة واللّونية والرّمزية، أمّا الفصل الثاني، فقد خصّصناه **لآليات التأويل** وقد احتوى المباحث التالية: الاستعارة والتنافر وخرق أفق الانتظار، وذلك باعتبار التنافر أو التبايُن أحد أهم آليات التحليل السيميائي الموسوعي،يليه التشاكُل الاستعاري،والتّعالُق والاستعارة، ثم الموسوعة وتأويل الاستعارة. ومهّدنا للبحث بمقدمة حاولنا أن نبرز فيها أهمّ جوانب البحث وأهميته في الدراسات الحديثة، وختمنا الدّراسة بخاتمة أوجزنا فيها أهمّ النتائج التي توصّلنا إليها في تحليلنا للاستعارات في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي.

وأثناء انتقالنا بين هذه المواد المتشعّبة والمباحث المتنوّعة لم نعتمِد منهجاً واحدا للدّراسة؛ بل كان البحثُ في كلّ مرّة يجرُّنا إلى منهج، فحاولنا أن نكيّف المنهج وفق مقتضيات الموضوع وما تُمليه جوانبه المتعدّدة؛ فقد استعنّا بترتيب المادّة النّظرية في المدخل بالمنهج التاريخي، وتوسّلنا المنهج البنويّ والظّاهراتي في تفصيل تشكيلات الاستعارة في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني استعنّا بالمنهج التداولي

الذي أتاح لنا الاستعانةَ بمعطيات العلم المعرفي والذّكاء الصناعي، وأثناء التحليل اعتمدنا آليات تنتمي إلى سيميائيات التأويل.وكانت هذه القراءة النقدية تتأسس وفق معطيات نظرية التلقي.

وقد تنوّعت مرجعيّة البحث بين مصادر نذكرُ منها:كتاب "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني وكتاب "مفتاح العلوم"للسكّاكي وكتاب: "الفتوحات المكية "للشيخ ابن عربي. ومراجع لعلّ أهمّها: "الاستعارات والشعر العربي الحديث" لسعيد الحنصالي، و"التشبيه والاستعارة منظور مستأنف" ليوسف أبو العدوس وكتابه:"الاستعارة في النّقد الأدبي الأبعاد المعرفيّة والجمالية"، وكتاب: "التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية" لأحمد حسن صبره، وكتاب: "الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث" لوجدان الصايغ، وكتب في الخطاب الصوفي ككتاب:"الكتابة والتجربة الباطنية" لمنصف عبد الحق، وكتاب: "التأويل وخطاب الرمز ـــ قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصرـــ "لمحمد كعوان، وكتاب: "الرمز الشعري عند الصوفية" لعاطف جودة نصر وكتابه:" شعر عمر بن الفارض ـــ دراسة في فن الشعر الصوفي ـــ" وكتاب:"شعر التصوف في الأندلس" لسالم عبد الرزاق سليمان المصري،كما اعتمدنا كُتبا مترجمة مثل كتاب :"الاستعارات التي نحيا بها" لجورج لايكوف ومارك جونسون ترجمة: عبد المجيد جحفة وكتاب:"حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل"لجورج لايكوف ترجمة عبد المجيد جحفة وكتب أمبرتو إيكو:"السيميائية والتفكيكية" و"السيميائيات وفلسفة اللغة" وكتاب :"عنف اللغة" لجون جاك لوسركل وكتاب "نظرية التأويل وفائض المعنى" لبول ريكور وغيرها من الكتب التي لا يتّسع المقام لذكرها.

وكأي باحثٍ صادفتني في مسارِ البحث صعوبات أهمّها : نقص المراجع المترجمة التي تصِلُني بمنبع المعلومة في أصلها ككتاب الباحثة:"كريستين بروك روز" A Grammer of metaphor " مثلاً وكتاب "بول ريكور" Metaphors vive" وكذلك عُمق الموضوع الذي يتطلّب دراية واسعة بالمرجعيّة الصوفية واطّلاعاً كبيرًا على مصادرها التراثية، إضافةً إلى طبيعة محتوى الخطاب الصوفي المعقّدة، والمتشعّبة التي كُلّما حاولتُ الإمساك بأطرافها انسلّت من بين يديّ وزادتْني تطلُّعا لامتلاكها،زِد إلى ذلك ضيق المساحة الزمنية المخصّصة للبحث مما حال دون إيفائه حقّه.

إلّا أنّ حبّ المعرفة والرّغبة في البحث، وبفضل عون الأستاذة المشرفة :**فريدة زرقين** التي لا أملك إلا أن أشكرها على دعمها المتواصل وتوجيهاتها البنّاءة وتصويباتها الدقيقة التي لولاها لما استوتْ أركانُ منهجيّة هذه المذكّرة، أشكر فيها التعليم والتوجيه والصبر والعناية هو مازاد إصراري على امتلاك ناصيته، كما أشكرُ الأستاذ: **السعيد مومني** الذي فتح مجال البحث أمامي وأنار لي

الكثير من زوايا البحث المعتمة وأرشدني إلى آفاق قِرائية أوْسع، والأستاذ: **بلقاسم بلّعرج** على توجيهِه وتصويبهِ، كما لا يفُوتُني أنْ أشكر أساتذتي بقسم اللغة العربية وكل من ساعدني و أمدّني ولو بحرف. كما لا أنسى أن أتوجّه بجزيل الشُّكر إلى اللّجنة المناقشة لتفضُّلهم بقراءة هذه المذكّرة والتكرُّم عليَّ بتصويبها وإثرائها.

وفي الأخير آملُ أنْ أكون من خلال هذا البحث قد أَنرتُ شمعةً في طريق البحث في هذا المجال فإن وُفِّقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والشّيطان، والحمد لله رب العالمين.

قالمة في:28 ماي 2014.

والله وليّ التوفيق

المدخل

مفاهيم واصطلاحات

1ـ التشكيل وضعا واصطلاحا

2ـ مفاهيم الاستعارة

3 ـ التأويل والتأويلية

4 ـ مفاهيم التصوّف وحدوده في تطور الخطاب الشعري الصوفي المعاصر

1ــ التشكيل وضعا واصطلاحا:

تَكْتسي كلمة "تشكيل" طابعا فنيًّا خاصًّا يستمدُّ دلالَتهُ من التّكوين والتّأليف والتّشاكُل والتبايُن، ويتآلف هذا المعنى والطبيعة التّصويرية التي تكتسِبها الاستعارة في أبعادِها الجمالية والفنيّة، لِذا كان ممّا يقتضيه منطقُ الاصطِلاح والتّرتيب المنهجي الاستهلال بالنّظر في الدّلالة اللّغوية والاصطلاحية لكلمة تشكيل.

أ ــ التشكيل وضعا:

ترجِع صيغة تشكيل إلى المادّة المعجمية (ش ك ل) ويحمل الشّكْلُ في اللُّغة دلالتيْن:الأولى الشّبه والمِثل؛ وشاكَلَ بمعنى ماثَل وشَابه.والجمع: أشكالٌ وشُكول.

«وقد تشاكَل الشَّيئان وشاَكل كلٌّ واحد منهما صاحبه...والشّكل: المِثْل، تقول هذا على شكّل هذا، أي على مثْلِه... والمُشاكلة: الموافَقة، والتّشاكُل مثله.وفي القرآن الكريم: ﴿ **قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَىٰ شَاكِلَتِهِۦ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَىٰ سَبِيلًا** ﴿٨٤﴾﴾[1] أي على طريقَتِه وجدِيلَته ومذْهَبه....وتشكَّلَ الشّيءُ: تصوّر،وشكّله صوّره»[2]؛ لأن أساس التصَوُّر والتصوير لا يكونُ إلاّ بتخيُّل الألوان وضمِّ بعضها إلى بعض. [وفي الاستعارة من التّصوير والتّخييل ما يتلاءَم مع معنى التّشكيل]، والثانية: تحمِل دلالةَ شكل في فعلها أَشْكلَ معنى اللُّبس:وقدْ أشكَلَ الأمرُ التَبس،وأمورٌ أشكالٌ ملتبِسة، وبينهم أَشكلَة:أي لُبس[3].

وترِد كلمة شكل لتُشير إلى قالبٍ أو نمط مُعيّن من التّنظيم معروفٍ وتقليدي، مثل قالب القصيدة التقليدي، والأُرجوزة والموشّح....وسنُلاحظ أنّ للجملة الاستعاريّة نمطًا معيّنًا هو شكلٌ من أشكالِ التشكُّل الاستعاري في الخطاب الفنيّ.

وجاءَ في مُعجم مصطلحات الدّراسات الإنسانيّة أنّ الشّكل مصطلحٌ يحمل دلالتيْن،تدلُّ الأولى على المظهر الخارجي، أي مظهرِ الشّيء، وتدلّ الثّانية على المجموع المُتماسِك والمتوازِن، والذّي لا يتجزّأُ، حيث أنّه نِتاج عمليّة توحيد ترتّبَ عليها تنظيمُ عناصِر مختلفةٍ وتوزيعِها بحيث كَوّنت

---

[1]-سورة الإسراء، الآية 84.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م11، مادة(ش ك ل).

[3]-المصدر نفسه، ص 357.

هيكَلاً جديدًا فقدَت عناصرُهُ فرديّتها ومعناها لصالِح الشّكل الذي أصبحت جُزءًا لا يتجزّأُ منه[1].

ومن كلّ عناصر هذا التّعريف للشّكل والتّشكيل نُلاحظ أنّ دلالة َكلمة تشكيل تتناسَبُ مع الخطاب الاستعاري الذّي يتألّف من تشكيلٍ خاصّ مُتماسك وهو كذلك تنظيمُ عناصرَ لغويةٍ مختلفةٍ تكوِّن خطابًا استعاريّا جديدا يحمل دلالةً تبتعدُ عن الدّلالة السّطحية لكلّ عُنصر وتُلْغي فرديّة معنى الكلمة خَارجه.

ب ــ التشكيل اصطلاحا:

يتميّز مصطلح التّشكيلِ بالكثير من الخَصائص الجماليّة والفنيّة في مفهومه الفني والأدبّي؛ حيث يمتلك المُرونة والرّحابة والدّينامية، لذلك فقد اخترناه ليؤطِّرَ مُحتوى البحث، لّما كان يتّسِق والاستعارة التي تحمِل في نسيجها ذلك الكُلّ المُتفاعل من العناصر اللُّغوية، الجماليّة، التّخييلية والتّصويرية، فهو رحْبٌ بحيث يتّسع لكلّ هذه المتفاعلاتِ النّصية كما أن مُرونته تُعطي للمَوضوع سلاسةً في التنقُّل بين الأنساق البحثيّة، والدِّينامية هي ما يبعث التجدُّدَ في أفُق هذا البَحث. كما "يستمدُّ مصطلح التّشكيل مضمونه الجمالي والتعبيريّ من حقل الفنون الجميلة "فنّ الرسم"، وذلك لِما سَاد من نزعة تشكيليّة في الشّعر، حيث تغدُو اللّغة الدّالة تشكيلا مُعيّنا لمجموعة المقاطِع أو الحركَات والسَّكنات خلال الزّمن، تمامًا كما أن الرّسم تشكيلٌ للألوان في المكان له دلالاتُه"[2].

وتتَّخذ السّمة التصويرية عُمْقا دلاليا في مصطلح التشكيل فهي أحد أهمّ الرّكائز التي يقوم عليها المصطلح، ويؤكد على البُعد التصويري البصري في هذا المصطلح صابر عبيد الذي يرى أنّ: «البعد البصري في المفهوم يكاد يُهَيْمِن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يرحل المصطلح هنا إلى فضاء النّص الأدبي فإنه يُسْهم أوّلا في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطيّته، ونقلِه إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديدا مرشّحا للقراءة يُضاف إلى المستوى التأمُّلي الذِّهني المُتداول...» [3] هذا الطرح يحفِّز القِراءة الجادّة لمستوى نصِّي جديد هو مستوى المكان البصري، وما يفْتحُه الشّاعر من مناطق أُخرى للتخْييم القِرائي في رُبَى نصِّهِ الإبداعي، الذي أصبح بهذا المستوى

---

[1]–ينظر: ابتسام مرهون الصفار، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010 م، ص59.

[2]–عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط 6، 2003م، ص 42

[3]–محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا، مقال، موقع الجمهورية، www.algomhoria.net بتاريخ:12ماي 2014.

ثلاثيَّ الأبعاد متعدِّدَ زوايا التّأويل. "إلاّ أننا يجب أن نعلم أن التشكيل في الشعر يمتدُّ أبعدَ من التّصوير، كما أنّه أشملُ من أن يكون مجرّد عملية فنيّة تشكيلية يقوم بها الشّاعر في رَصف كلماته وإنّما تأتي عملية التّشكيل تاليةً للمفردات ذاتها، فالقصيدة من حيث هي عملٌ فني ليست إلاّ تشكيلا خاصّا لمجموعة من ألفاظ اللّغة، وهو تشكيل " خاص" لأنّ كلّ عبارة لغويّة، سواءٌ أكانت شعريّة أم غير شعرية تُعدُّ تشكيلا لمجموعة من الألْفاظ. لكنّ خصوصيّة التّشكيل هي التي تجعل للتعبير الشّعري طابعه المميّز[1].

ويساهِم التشكيل بفاعليّاته في تكوين العملية الإبداعية التي يقوم بها الشاعر أثناء عملية الاختيار والقَوْلبة والتخييل وتحرير الصور، فنحن إذًا أمام مفهوم شامل وليس مجرّد استعارة لمفهوم فنّي (التشكيلية) من منطقة الرسم إلى منطقة الشعر؛ فالعملية التشكيلية قارة في الشعر منذ أن اهتدى **الجاحظ** (**ت255هـ**) إلى أن الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير، وهو بهذه الفكرة يقترب مما كنا في سياق شرحه في عملية التشكيل، كما تحدّث **ابن طباطبا(ت322ه)** عن المفهوم نفسه أثناء حديثه عن كيفية نظم الشّعر، مُشبِّهًا هذه العملية بالنّسج والصباغة والصياغة، مقرّرًا أنّ الشّعر بهذا المفهوم يجب أن يكون «...كالسّبيكة المُفرغة، والوشي المَنْمَنم والعِقد المنظّم، واللِّباس الرّائق...»[2] وبهذا يُمكننا القَوْل إنَّ مفهوم التشكيل قارٌّ في النّقد العربي القديم، فقد سيطرتْ منذ القديم النّظرة إلى الشّعر باعتباره فنًّا يُماثل التصوير والرسم في عملية تشكيله، التي تعتمد الاختيار والمزج والمعرفة بفُنون القَول وامتِلاك ناصية اللُّغة، فكلُّ هذه الوسائل هي عوامل تتفاعل لتشكّل العملية التشكيلية في الشّعر.

ونجدُ لمصطلح التّشكيل جُذورا في التّراث من خلال مفهوم "الشّكل" في الثنائية المعروفة (الشّكل والمضمون) التي أثّرت في تشكُّل مفاهيم متعدّدة في النّقد القديم إلاّ أنّنا في مقابل ذلك نسعى إلى رصد حضور مصطلح التشكيل في المدوّنة النّقدية الحديثة التي طرحت الثّنائية التقليدية القديمة التي بطُلت دعواها (الشكل والمضمون)، واستبدلتها بثنائية جديدة كانت حصيلة التقدّم المعرفي، النقدي وكذلك التقدُّم الإبداعي للقصيدة العربية المحدثة، وهي ثُنائيّة (التّشكيل والرؤيا) فأصبح الشّكل من مجرد معنى بسيط أُحادي إلى تشكيل، بكل ما يحمله من تعدد وتعقيد وتركيب، كما تحوّل

---

[1]-عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، ص 44.

[2]-محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1982م، ص 10.

(المضمون) بمعناه المباشر والكمّي والقصْدي إلى الرؤيا بمعناها الحُلمي والنّوْعي واللاّقْصدي[1].

وهكذا تتحدّد خاصيّة التّشكيل الكيميائية المعقّدة في التّحويل والصّهر والمزْج وإعادة التّركيب، هذه العمليّات كلّها تؤدّي إلى التّشكيل بكلِّ ما يحمِله من طاقة إبداعيّة فيتّخِذُ منحًى جماليّا فنيّا في بناء القصيدة العربية المعاصرة، حيث «سيطرَ المنحى التشكِيلي سيطرةً صارت معها القصيدة عملا مناوئا بحق للفنون التشكيلية المعروفة، كالتّصوير والنّحت وما أشبه..» [2].

واكتسب الشّعر هذه التشكيلية من نُزوع الشعراء إلى الجديد في التّصوير واحتِكاكهم بالفُنون المجاورة والمعارف التي زوّدت الشّعر بقوالب فنيّة جديدة، ولاحظ الشّاعر المعاصر أنّ أهم عناصر التشكيل تصبّ في قالب التصوير الذي يستوجب تقنيات من بينها الاستعارة التي هي قُطب الحديث في هذه الدراسة، والتي تُساهم في تشكيل الصّورة التي هي تشكيل مكاني أيضا،لكنّه يعتمد على تفاعُلات وِجدانية لغويّة مما يجعله يختلف عن التّشكيل المكاني في الرسم الذي يتّخذ وضعيته المباشرة في استثارة الحواس عبر البصر، لكنّ الشّعر يؤثّر بتجاوز المكان نفسه، والعلوّ عليه[3].

وبهذا يُصبح التّشكيل المكاني للقصيدة يُرافِق التشكيل الزّماني لها، وهذا من خلال إخضاع الطّبيعة لحركة النفس وحاجاتها. وهذا ما يفتح آفاقَ التشكيل أمام الشاعر الذي يأخذ كُلّ الحقّ في تشكيل الطّبيعة والتّلاعب بمفرداتها وبصُوَرِها النّاجزة، كيفما شاء ووِفْقا لتصوُّراته الخاصّة[4]. ويأخُذ التّشكيل بهذا المفهوم إطارًا آخر في عملية بناء رؤيا الشاعر الخاصّة التي تُمارس سُلطتها على المتلقي الذي يحاول تشكيلها وفقا لآلياته التأويلية التي اكتسبها من خلال تحفيز مخزونه الثّقافي والأيديولوجي والفني...

والشّاعر في عملية التشكيل «لا يسعى إلى توصيل معنى مُسبق، أو توجيه المُتلقّي إلى غرض يسعى إلى التعبير عنه، فالهدف من العملية التشكيلية إنما هو أن يُثير في اللّغة نشاطها الخالق حتّى يكتمل له التّشكيل الجمالي الذي يوازي به –رمزيًّا- واقعه النّفسي والفكري والروحي والاجتماعي...» [5] فهذه الرؤيا التي تتكوّن في أعماق الشّاعر هي ما يدعوه إلى التّشكيل، وهذا

---

[1]-محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبياwww.algomhoria.net

[2]-عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 41.

[3]-أنظر: المرجع نفسه، ص 46.

[4]-المرجع نفسه، ص 109

[5]-عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، 1978م، ص 99.

التّشكيل الشّعري المبدِع لعالم آخرَ يبتعد عن الواقع مسافاتٍ وحقباً هو ما يحفّز شهوة المتلقّي للتأويل.

2ـــ مفاهيم الاستعارة:

تعدّدت مفاهيم الاستعارة وتنوعت تنوُّع مشارب العلماء ومعارفهم، وتأسّست النّظرة الأولى للاستعارة وِفْقا للأُسُس التي وضعها أرسطو، حيث جاءت كل التّنظيرات التي تَلتْه تابعة لآرائه ومُحلِّقة في فلَكه، لكن تطوّر المعرفة العلمية، وانْخِراط الآفاق التي توصَّل إليها العلم المعرفي في مجال البلاغة أدّى إلى ظهور نظريات جديدة للاستعارة منها النظرية الاستبدالية والنظرية التفاعلية، نظرية الأنساق التصوّرية التي نهضت على أنقاض النظرية الأرسطية.

2-أ- الاستعارة في المفهوم الكلاسي (أرسطو نموذجا):

ينبني الطّرح الكلاسي للاستعارة على أُسس فلسفيّة تنظيريّة، تُنظِّم المعرفة اللّغوية وفق آليّاتها المنطقية وتفريعاتها التي نشأت نتيجة نسَقٍ فِكري عكس ثقافة سادَتْ في زمن مُعيّن.وفي مقدّمة هذا الطّرح وجب أن نُلقي الأضواء على النّسق الأرسطي لنبيّن في مستهلّ حديثنا أفضال **أرسطو**(ت**322**ق م) في تأسيس الأوضاع الجنينية الأُولى للتفكير اللّغوي، لأنّه لا يمكننا أن نستغني عن الطّرح القاعدي الذّي أسّس لنظرية الاستعارة،يقول **أُورطوني**: «ينبغي على أيّةِ دراسةٍ جادّة للاستعارة أن تبدأ بـــ**أرسطو** الذي يدرس علاقة الاستعارة باللّغة وغرضها التواصُلي. إنّ نقاشه لهذه القضايا في كتابيْه البلاغة والشّعرية ظلّ مؤثرًا إلى يومنا هذا»[1]. فالنظرية الحديثة لم تكن لتؤسِّس لمعالمها ـــ التي بَنتْها على أنقاض النّسق الكلاسي ـــ لولا معارضتها محدودية هذا النّسق الذي حصر الاستعارة داخل سياق وَضعي سُكوني أفقدَها الحيويّة اللاّزمة حين ظلّ وفيًّا لمناخِه الميتافيزيقي في تلك الفترة.

يُعرّف أرِسطو الاستعارة بقوله: «والمجازُ(*) نقْلُ اسمٍ يدلُّ على شيءٍ إلى شيء آخر: والنّقل يتمُّ إمّا من جنسٍ إلى نوعٍ أو من نوعٍ إلى جنس، أو منْ نوعٍ إلى نوع أو بحسَب التّمثيل...» [2].

هكذا نرى أنّ أرسطو لا يستعمل لفظ استعارة باعتباره مفهوما موازيّا أو مستقلاّ عن مفاهيمَ

---

(1)-ينظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005م، ص21.

(*)-استعمل المترجم لفظ (المجاز) للدلالة على الاستعارة ولفظ(التمثيل) للدلالة على القياس.

(2)-أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، دت، دط، ص 58، 59.

أُخرى بل بالأحرى باعتباره اصطلاحا تجنيسيّا[1]. وبذلك لا تخرج الاستعارة من إطار المجاز وأنواعه، وتحتكِم إلى القياس في تفريعاتها.ولا تعدُو كَوْنها نقلاً لُغويّا.

إنّ هذا الطّرح الأرسطي يندرِج ضِمن ما عُرِف فيما بعْد بالنّظرية الاستبداليّة والتي تتّخذ من الجملة المجال الوحيد والمحدود المناسب لتشكُّل الاستعارات، وتُناقشها في إطار قضيّة منطقيّة تقوم على(موضوع ومحمول) (مستعار منه ومستعار له)،كما يتأسّس هذا الطرح في مُجمله على الارتباط بين المعنى وما يحيل إليه داخل الجملة الاستعارية، أي بين الدّلالة والمرجِع، ويسعى في مفهوم التّناسب إلى «الكشْف عن أكبر عدد من المقوّمات المشتركة بين الموضوع والمحمول لإثبات تماثُلهما في العالم الخارجي»[2]. فهذا الطّرح يتأسّس على تناسُب العلاقة بين المستعار والمستعار له.

وقد عدّ أرسطو الاستعارة نقلاً لأنّه يعتَبرها الأداةَ الوحيدة «لنقلِ الأشياء من حالِ التّجريد إلى الماديّة ومن حال الجُمود إلى حال الحركَة ومن حال غير الحيّ إلى الحي...» [3].

كما أنه يرُكّز على علاقة المشابهة التي تربِط بين اللّفظ المستعار والمستعار له، ولذلك حصرَ الاستعارةَ في اللّفظ فهي قائمة عنده على المحور الاستبدالي للُّغة، فمفهومه يتأسَّس على الطّابع الاستبدالي للكلمة الاستعاريّة بغيرها ذات المعنى الحقيقي بناءً على المشابهة.

وهكذا استعمل القياس والاستدلال في تحديده لأنماط الاستعارة،وجعلِها تبدو عملية نقلٍ وتبديل فارغةً من محتواها التّأويلي الخاص.

في الأخير نخلُص أن المقاربة الأرُسطية الاستبدالية تُكافِئُ بين المعنى الحرفي والاستعاري بحيث يمكن استبدالُ أحدِهما بالآخر.لهذا كان الأجدى العثُور على نظْرة أخرى أو بالأحرى نظريّة مُتكاملة بديلة تسمو بالاستعارة إلى مصافّ المركزيّة والديناميّة.

2-ب- الاستعارة في المفهوم العربي:

تستقي الاستعارة أهميّتها في الإبداع الأدبي مما تكتَنِزُه من تقنيات تسلُك باللّغة دربًا جماليًّا آخر في التّعبير عن خلجات الفنّان الذي يتقن توسُّل خطابها المُغْري بالاكتشاف ومعانيها الباعِثة على الاستِكناه.

---

[1]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص39.

[2]-المرجع نفسه، ص35.

[3]-محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، الرباط، ط1، 1426هـ، 2005م، ص98.

والاستعارة في الوضع اللغوي: «...منَ العاريَة، أي نقلُ الشّيء من شخصٍ إلى آخر حتّى تُصبح تلك العاريَة من خصائص المُعار إليه»[1].

وفي لسان العرب: «العاريةُ والعارَةُ:ما تداولُوه بينهم؛ وقد أعارَهُ الشّيءَ وأعاره منه وعاوَره إيّاه. والمعاوَرةُ والتّعاوُر:شِبه المداولة، والتداوُل في الشّيء يكونُ بين اثنين... وتعوَّر واستعار: طلب العاريَة. واستعارَه الشّيء واستعار منه: طلب منه أن يُعيره إيّاه»[2]. ومن هذا فقد استقرّ المفهوم الوضعي في معنى الإعارة والتداول، حيث يكون، بين اثنين. وانتقل هذا المفهوم إلى البلاغة في استبدال الكلمة مكان كلمة.

أما في الاصطلاح فقد عُرفت الاستعارة فنًّا من الفنون البلاغية بعد أن تطوّر مفهومها اللُّغوي، من خلال إشارات العلماء إليها من غير التصريح باسمها؛ فقد أشار **الجاحظ(ت 255 هـ)** إلى الاستعارة،غير أنّه كان يخلِط بينها وبين المجاز المرسَل، ويظهر هذا جليًّا في تعريفه لها يقول: «تسميةُ الشَّيءِ باسمِ غيرِه إذ قام مقَامه»[3]. فهو لم يحدّد مفْهوما واضحًا للاستعارة بل بنى تعريفًا فضفاضًا تتداخل فيه الاستعارة بالمجاز و لم يفصل بينهما بانبناء الاستعارة على مبدإ المشابهة،كما ذهب لذلك معظم علماء البلاغة العرب الذين جاؤوا بعده.

ثم سعى **ابن قتيبة (ت 276هـ)** في كتابه **"تأويل مشكل القرآن"** إلى الردّ على الطّاعنين الذين أنكروا المجاز في القرآن الكريم، ومن خلال دفاعه عن المجاز كان ما علاقته فيه المشابهة "الاستعارة " من ضمن ذلك، ويظهر ذلك بوضوح في حديثه عن الاستعارة بقوله: «فالعربُ تستعيرُ الكلمة،فتضعُها مكان الكلمة إذا كان المسمّى بها بسبب من الأُخرى، أو مجاورًا لها،أو مُشاكلا...»[4] فدِفاعه عن المجاز دفاع ضِمني عن الاستعارة التّي هي مَوطن حديثنا.وفي قول **ابن قتيبة** تظهرُ ملامح نُشوء مفهوم محدّد للاستعارة لكنّه ليس بالتّحديد الذي يؤسّس تعريفاً مكتمل التّفاصيل. إلاّ أنّه أوضَحَ مميزات الأسلوب الاستعاري، فقد أشار إلى أنّ الجمال في الاستعارة يكمن

---

[1]-أحمد مطلوب:معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983 م، ص 136

[2]-ابن منظور: لسان العرب، ج9، مادة (عور)

[3]-الجاحظ:البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، دار الفكر للطباعة والنشر، ج1 دت، دط، ص153.

[4]-ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره:السيد أحمد صقر، بيروت، لبنان، المكتبة العلمية، ط3، 1981 م، ص135.

في المبالغة، لأن الغرض منها «التوضِيح، واستقصاء الصّفة، وانطباع الصورة في المخيّلة»[1].

ويشرح ذلك مبيّنا عِظَم فائدة الاستعارة في الإبلاغ، والإمعان في وصف المشاعر، يقول: «تقول العربُ إذا أرادت تعظِيم مهلِك رجل عظيمِ الشّأن، رفيع المكان، عامّ النّفع،كثير الصّنائع: أظلمَت الشَّمس له، وكسف القمرُ لِفَقْده، وبكتْه الرّيح والبرق والسّماء والأرض، يريدون المبالغة في وصف المصيبة، وأنها قد شملتْ وعمّت»[2].

وهكذا يظهرُ نموّ الذّوق العربي في تعظيم شأن الاستعارة التي قال عنها أرسطو أنها آيةُ العبقرية، ونضوج الاهتمام بالمجاز الذي اختلفت الآراءُ بشأنه في قضيّة وجوده في القرآن الكريم من عدمه.كما تبدأُ الاستعارة بتأسيس مفهوم خاصّ بها يستقلّ عن بقية أنواع المجاز استقلاَلاً لا يفصِلُها عنه كوْنها ابنتَه التي تحمل هويتها من معناه.

وفي كتابه "**البديع**" صنّف **ابن المعتز(ت 296هـ)** ألوان البديع وقسّمه خمسة أقسام،كانت الاستعارة أوّلها،مما يدلّ على أهميّتها عندَه، وقد ساق لها الكثير من الشّواهد من القرآن الكريم والحديث الشّريف وكلام الصّحابة والتّابعين وأشعار الجاهليين والإسلاميين،ثم من كلام المحدثين وأشعارهم، وتلك الشواهد «كلّها في نظره توضّح المعنى،وتكشف عن حسن الصورة، وهذا هو الهدف الأسمى لدراسته الاستعارة من وجهة نظره»[3].

ومما يُحسَب **لابن المعتز** تمثيله للاستعارات المعيبة،مما يشير إلى أنّه كان يعتمد على معيار نقدي لحُسن الاستعارة. وبهذا يكون كتاب **ابن المعتز**[4] الذي يعتبر أحد بواكير التأليف البلاغي العربي، أوّل كتاب عربي يحتفي بالاستعارة احتفاءً جعلها تتقدّم جميع الأجناس البلاغية، وتحظى بالقسط الوفير من كتابه.

وعندما نبحث عن الاستعارة في كتاب **قدامة بن جعفر(ت337هـ) نقد الشعر** نجد أنه استشهد بأبيات كثيرة بُنيَت على الاستعارة،من خلال حديثه عن صناعة الشعر، لكنّنا لا نعثر لها على تعريف، إلاّ أنه أضاف إلى من سبقه الإشارة إلى علّة بعض الاستعارات المعيبة، وأرجع ذلك إلى بُعدها، فقال: «وإذا كان الأمرُ كذلك،فمحالٌ أنْ يُنكَر مُداخلة بعض الكلام فيما يشبهه من بعض،

---

[1]-أنظر: أحمد الصاوي، مفهوم الاستعارة، منشأة المعارف، الاسكندرية، دط، 1988 م، ص 26.

[2]-ابن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، ص167

[3]-أحمد الصاوي:مفهوم الاستعارة، ص 41.

[4]-ابن المعتز:البديع، تحقيق ونشر وتعليق، إغناطيوس كراتشقوفسكي، دت، دط، ص23

أو فيما لا كان من جِنسه، وبقيَ النّكير إنّما هو في أن يدخل بعضُه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائقٍ به، وما أعرِفُ ذلك إلا فاحشَ الاستعارة، مثل قول **أوس بن حجر(السريع)**:

وذاتِ هَدْمٍ عارٍ نَواشِرُهَا تُصمِتُ بالمَاء تَوْلَبًا جَدِعَا

فسمى الصِّبى: تَولبًا وهو ولد الحمار. فإنّ ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيحٌ لا عُذْرَ فيه»[1].

فقد أنكر قدامة على الشاعر مثل هذه الاستعارة القبيحة التي تضعُ الصبيّ موضِع التّولب، وهو من المستشنع القياس عليه، فما ضرّه لو أتى بما يُحمد مما تناقَلَت العرب القياس عليه. وهكذا سجّل هذا الكتاب النّقدي إضافةً مهمّة للاستعارة، حيث كشف عيوب بعض التّشكيلات الاستعارية في عصره، وعلّل أسبابَ استهجانِ تلك الاستعارات، ورَدّ ذلك إلى سوءِ اختيار اللّفظ المستعار وعدم المجانسة بين المستعار والمستعار له. في خطوةٍ أولى للتقعيد لأساليبِ الإنشاء الاستعاري، التي ستتطّور لاحقًا في أُسس عمود الشّعر.كما أنّه جعل الجيّد منها ما ابتُنِيَ على التّشبيه، وقد فضّل كثيرٌ من النقّاد قُرب الشّبه والمناسبة بين الطرفين، فهذا **القاضي الجرجاني(ت366هـ)** يقول: «الاستعارة ما اكتُفيَ فيها باسم المستعار عن الأصل، ونُقِلت العبارة فجُعلت في مكان غيرها،وملاكُها تقريب الشّبه،ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللّفظ بالمعنى، حتى لا توجد بينهما مُنافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر»[2].

وعرّف **الآمدي (ت 370هـ)** الاستعارة بقوله: «وإنما استعارةِ العربُ المعنى لما ليس له إذا كان يُقاربه، أو يُدانيه،أو يشبهه في بعض أحوالِه، أو كان سببًا من أسبابه؛ فتكون اللّفظة المستعارة حينئذٍ لائقةً بالشّيء الذي استُعيرتْ له وملائمةً لمعناه»[3]. ولذلك رفض الاستعاراتِ البعيدة في شعر أبي تمام واستهجَن معانيه المولّدة: «...ولأنّ أبا تمّام شديد التكلُّف، صاحب صنعةٍ، ومستكرَه الألفاظ والمعاني وشِعره لا يُشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولّدة»[4].

---

[1]-قدامة بن جعفر:نقد الشعر، تح:كمال مصطفى، ط3، 1926م، ص 176، 177.

[2]-عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي، (دط)، (دت)، ص41.

[3]-أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي:الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، ، مكتبة العلمية، بيروت لبنان، 1363 هـ ـ1944م، ص 234.

[4]-المصدر نفسه: ص 235.

وبهذا يكون قد فضل المقاربة بين طرفي الاستعارة، وذلك عنده أقرب إلى روح عمود الشعر العربي. وهنا تظهر سيطرة النّقد على الفنون البلاغية بأُسُسه التقعيديّة الجافّة التي تخضع لآراء النقّاد ومِسطرتِهم النّقدية التي سَجنتْ الأدب في مقاييسها النّظرية وابتعدت عن روح الشّعر الحيّة وجمالية الخيال الذي لا يحدُّه حدّ.

وفي تعريفه للاستعارة يوضح **الرُّماني** الغرض منها: «الاستعارة تعليقُ العبارة على غيرِ ما وُضعت لهُ في أصلِ اللّغة، على جهة النّقل،للإبانة»[1]. وتكمُن إضافة الرّماني هنا أنه ذكر الغرض من الاستعارة وهو(الإبانة) وذكر السّبب الذّي من أجله يلجأُ المبدع للاستعارة؛ وهو عجز العبارة الحقيقية عن الوفاء بما يُراد التعبير عنه أحيانا، حيث قال: «وكلُّ استعارة حسنة فهي توجب بياناً لا تنُوب منَابه الحقيقة»[2].

وظلّ هذا المفهوم للاستعارة يتنقِل بين علماء البلاغة وفي كتب النّقد مع إصرارهم على وجوب المناسبة بين طرفيها وكذلك تصنيفها إلى مُصيبة وغير مصيبة.حتى تولّى عبد القاهر الجرجاني مسألة تقصّي معانيها واكتشاف ما تُخفيه في معناها من دلالات، فوقف عندها وقفة متأنية وكان سبّاقا في توضيح مفهومها وذكر طبيعتها. يقول محمود السّيد شيخون: «انتقلت بعد ذلك الاستعارة إلى شيخ البلغاء وإمام الفصحاء وأستاذ النحويّين عبد **القاهر الجرجاني** (ت **471**هـ)....فراح يُضفي عليها من سِحر بيانه ثَوْبا قشيبًا ما لبِسته على يدِ غيره ممّن تقدّموه أو خلَفوه»[3].

وقد جاء عبد القاهر الجرجاني بمفاهيم جديدة لتوضيح اشتغال الاستعارة، ووضعَ أُسُس قارّة لفهْمِ المقصود الاستعاري، مما دفع أحمد الصّاوي للإشادة بذلك قائلا: «لم تظفر دراسة الاستعارة بمثلِ ما ظفِرت به على يدِ الجرجاني في كتابيْه»[4]. وسنلاحظ أهميّة دراسة عبد القاهر للاستعارة في تبيين جماليات التعبير الاستعاري وخبايا نظمه الفريد، ومميزات التشكيل في الصورة الاستعارية في النص القرآني، وأشعار العرب. وتظهر البداية التأسيسية لوضعِ مفاهيم بلاغية ونقدية محدّدة وواثقة الخُطى في كتابيْ الجرجاني،إذْ يستهلّ بوضع تعريف يحاول الإمساك بحدود المفهوم الاستعاري في

---

[1]-علي بن عيسى الرماني:النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلّق عليها: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، دت، ص85.

[2]-المصدر نفسه:ص 86.

[3]-محمود السيد شيخون: الاستعارة نشأتها تطورها أثرها في الأساليب العربية، مكتبة الكليات الأزهرية، ط1، 1984م، ص 34-35

[4]-أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم الاستعارة، ص93.

صورته الناضجة؛ فقد عرّف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله: «اعلم أنّ (الاستعارة) في الجملة أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللّغوي، معروفٌ تدلُّ الشّواهد على أنّه اختصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصلِ، وينقلُه إليه نقلاً غير لازمٍ،فيكون هناك كالعارية»[1].

نلاحظ أن هذا التعريف للاستعارة جاء مفصّلا لكنّه وافق تعريفات سابقيه؛والجديد لدى الجرجاني يتجلّى في تحديد طبيعتها، حين قال بفكرة الادّعاء «...وفي الفعل والصفة شيء آخر وهو أنك تدعي معنى اللفظ المستعار، للمستعار له، فإذا قلتَ قد(أنارَت حجّته) و(هذه حجّة مُنيرة) فقد ادّعيتَ للحجّة النّور»[2].

ويعرِض لهذه الفكرة أيضا في معرِض حديثه عن الحقيقة والاستعارة، وأيّهما أبلغ، ويحلّل نماذج منها ليؤكّد أنه لو كانت الاستعارة نقلاً، لما كان لها فضل على الحقيقة،وإنما فضلُها يأتي من حيث هي ادّعاء «...ومن أجل أنْ كان الأمرُ كذلك، رأيتَ العُقلاء كلّهم يثبِتون القول بأنّ من شأن الاستعارة أن تكون أبدًا أبلغَ من الحقيقة، وإلاّ فإنْ كان ليس ههنا إلاّ نقلَ اسم من شيء إلى شيء، فمن أين يجب ليت شعري، أنْ تكون الاستعارة أبلَغَ من الحقيقة، ويكونَ لقولِنا: (رأيت أسدا) مزيّةٌ على قولنا: (رأيت شبيها بالأسد؟) وقد علِمنا أنه محالٌ أن يتغيّر الشيء في نفسه، بأن يُنقَل إليه اسمٌ قد وضع لغيرِه، من بعدِ أن لا يُراد من معنى ذلك الاسم فيه شيء لوجه من الوجوه بل يُجعَل كأنّه لم يُوضع لذلك المعنى الأصلي أصلاً. وفي أي عقل يُتصوّر أن يتغيّر معنى (شبيها بالأسد)، بأن يوضَع لفظُ (أسد) عليه، ويُنقل إليه؟»[3]. وهنا يشرح الجرجاني القيمة التحويلية وخاصية الاندماج التي يشكّلُها المقصود من الاستعارة.

ويستمرّ **عبد القاهر** في تأكيدِه على فكرة الادّعاء، ويُناقش من خلالها تعريفات السابقين التي ترى بأن الاستعارة نقل.ويرد عليها بقوله: «ومن شأن ما غمض من المعاني ولطف، أن يصعب تصويره على الوجه الذي هو عليه لعامة الناس،فيقع لذلك في العبارات التي يعبر بها عنه، ما يوهم الخطأ، وإطلاقهم في الاستعارة أنها "نقل للعبارة عما وضعت له" من ذلك، فلا يصح الأخذ به؛

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م، ص30.

[2]-المصدر نفسه:ص241.

[3]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989، ص432 ـ433.

وذلك أنه إذا كنت لا تطلق اسم "الأسد"على "الرجل" إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينا، لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة،لأنك إنما تكون ناقلا،إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصودك، ونفضت به يدك،فأمّا أنْ تكون ناقلاً له عن معناه، فمُحال مُتناقض»[1].

ونراه يُثني على الذين فهموا الادّعاء في الاستعارة فهمًا مستقيما، ويقول بعد إيراد ذلك الفهم: «ففي هذه الجملة بيان لمن عقل أن ليست "الاستعارة" نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء؛ إذ لو كانت نقل اسم،وكان قولنا:"رأيت أسدا" بمعنى رأيت شبيها بالأسد،ولم يكن ادعاء أنه أسد بالحقيقة، لكان محالا أن يقال:(ليس هو بإنسان، ولكنه أسد)أو هو (أسد في صورة إنسان)،كما أنه محال أن يقال: (ليس هو بإنسان، ولكنه شبيه بالأسد)، أو يقال: (هو شبيه بأسد في صورة إنسان)» [2]. هذه النّصوص التي نقرأها في كتابه "دلائل الإعجاز" تدل على عمق فهم عبد القاهر لطبيعة الاستعارة، وأنّها ليست مجرّد نقلٍ خالٍ من الفِكر والشُّعور. ولم يكتف الجرجاني بهذا القدر من التّحليل ومضى لاكتشاف الخبايا الجمالية التي تضفيها الاستعارة في تشكُّلها داخل بناء النص، بل راح يستفيض في تعليل بلاغتها حين أشار إلى أنّ التشبيه الذي تقوم عليه الاستعارة المكنية ليس تشبيها شكليًّا، فذكر أن "في (الاستعارة)ما لا يُتصوّر تقدير **النقل** فيه البتّة، وذلك مثل قول لبيد[الكامل]:

وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ كَشَفْتُ وقِرَّةٍ إذْ أَصْبَحَتْ بِيدِ الشِّمالِ زِمَامُهَا

لا خلاف في أن (اليد) استعارة، ثم إنّك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ (اليد) قد نُقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنّه ليس المعنى على أنّه شبه شيئا باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ اليد إليه، وإنما المعنى على أنّه أراد أن يثبت للشّمال في تصريفها الغداة على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشّيء بيده يقلّبه ويصرفه كيف يريد. فلما أثبت لها مثل فعل الإنسان باليد، استعار لها اليد. وكما لا يُمكنك تقدير النّقل في لفظ اليد كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ»[3]. فاستعارة اليد لريح الشمال تعني ادعاء معنى تصريف الزمام الذي هو من خصائص الإنسان لها. وتتابعتْ الأدلة التي حاول عبد القاهر من طريقها إثبات فكرة الادعاء واستبعاد فكرة النقل الحرفي في

[1]-المصدر السابق، ص435.

[2]-المصدر نفسه، ص 434

[3]-المصدر نفسه، ص ص435، 436.

كتابه "دلائل الإعجاز".

ثم جاء **السكّاكي**(ت**626**هـ) وتبِع الإمامَ عبد القاهر في قوله بالادّعاء في تعريفه للاستعارة يقول: «هي أن تذكُر أحد طرفيْ التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعيًّا دخولَ المشبّه في جنس المشبه به، دالّا على ذلك بإثباتك للمشبّه ما يخصّ المشبه به، كما تقول: (في الحِمامِ أسدٌ)، وأنت تريد به الشّجاع، مدعيًّا أنّه من جنس الأُسود، فتثبت للشّجاع ما يخصّ المشبه به، وهو اسم جنسه مع سدّ طريق التّشبيه بإفراده في الذِّكر،أو كما تقول: «إنّ المنية أنشبَتْ أظْفارها»، وأنت تريد بالمنيّة السّبع،بادّعاء السّبعيّة لها، وإنكار أن تكون شيئا غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به، وهو الأظفار»[1]. ثم قسّم الاستعارةَ وفرّعها تفريعات كثيرة، حيث قسّمها إلى تصريحيّة ومكنية..،ثم قسّم التّصريحيّة إلى تحقيقيّة وتخييليّة، ثم قسّم كُلاًّ من الأخِيرتين إلى قطعيّة واحتماليّة، وفرّعهما إلى أصليّة وتبعيّة وزاد منْ تفريعاته حين قسّمها إلى مرشّحة ومجرّدة، وأفرطَ في تقسيماته دون أن يذكُر أيٌّ منها أبلغ وعلى الرّغم من أنه بوّب ونظّم إلا أنه لم يأتِ في هذه التفريعات بجديد سوى أنّه نقل هذه الأقسام القاهريّة نقلا ونسبها إلى نفسه[2]. وهكذا انتقلت الاستعارة بالمفهوم ذاته بين علماء البيان والبلاغة، إلا أنّ عبد القاهر الجرجاني هو من حدّد طبيعتها وفصّل وظائفها، كما قام بقسيم أنواعها. وهو ما فتح المجال أمام البلاغيين للخَوض في هذه المسألة التي أصبحت قضية من قضايا المعنى بعد أن كانت مجرد صورة بيانية من قضايا علم البيان.

2-ج-مفهوم الاستعارة عند المحدثين:

عُولِجت الاستعارة في وقتٍ مضى على أساس أنّها قضيّة لُغوية،حيث يتمّ فيها تشبيه شيء بشيء آخر ومن ثمة يُحذف أحدُ الطّرفين، لتصنّف بعد ذلك إلى عدّة أنواع وفق غياب أو حضور أحد الطّرفين اللّذيْن تُعتبر المشابهة الخيط الرّابط بينهما والمقياس الحاسِم في شأن جوْدتها أو رداءتها. فيما ركّز الطّرح الحديث في نظرية الاستعارة على الإنسان مُنتج الخطاب الاستعاري ومُتداوِلُه، وبعد أن كانت الاستعارة مجرّد نظام استبدالي يعتمدُ القياس والمشابهة،تطوّرت مفهوماتها بالعودة إلى نشأتها كنِتاج ذِهني بشريّ خاص يعتمد آليات في التعبير والانزياح باللغة نحو لغة خاصة.

«إن المنعرج الحاسم الذي استطاعت نظرية الاستعارة تحقيقه هو سعيها إلى ولوج ثنايا الذهن

---

[1]-أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد السكاكي: مفتاح العلوم، حققه وقدم له وفهرسه عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت، لبنان، دط، 2000م، ص174.

[2]-محمود السيد شيخون: الاستعارة نشأتها تطورها، أثرها في الأساليب العربية، ص ص47- 48 بتصرف.

البشري من أجل فهم كيفية اشتغاله أثناء عملية إنتاج وفهم وتأويل البنيات الاستعارية، وبهذا اكتسى الذّهن دورًا مهمّا في تأطير المسارات التصويرية وتمثيل تفاعُل الذّات واللّغة والوجود عبر استثمار شبكة الفضاءات الذّهنية، وتفعيل الآليات التّصويرية الاندماجية»[1]، وذلك عن طريق توصيف مختلف الإجراءات والآليات التي تساهم في ضمان السّيرورة والدينامية للبنيات الاستعارية.

وانطلق الدّرس الحديث للاستعارة من رفضه فكرة التّزيين التي ارتبطت بالاستعارة واعتبارها أسلوبًا لغويّا فنيّا غير مركزي في النّص الأدبي والتي سادت في الدّراسات العربية القديمة والدراسات الغربية قبل **ريتشاردز**(Rishards)، «لقد رُفِضت هذه الفكرة واعتُبرت الاستعارة عنصرًا أساسًا، وليس إضافيّا،...بل إنها المخرجُ الوحيد لشيءٍ لا يُنال بغيرِها»[2] .

وقد ولّدت التطورات المعرفية واللّغوية ضرورة ملحّة تدعو لتجاوُز الابستيمولوجيّة الأرسطية المُغرِقة في التّجزيء، وذلك باقتراح نظرية جديدة ذات ابستيمولوجية معاصرة مغايرة من حيث المنطلقات والأهداف، والخطوة الأولى لتحقيق هذا المسعى تكمُن في تجاوُز ركائز النّظرية الوضعية للاستعارة، وذلك بإيجاد بدائل فكرية ومعرفية مبادؤها: الشمولية، التعالق، الموسوعة والانسجام وغيرها من المفاهيم التي تمخّضت عن ميدان العلم المعرفي.وهذا ما انتهجته النظرية التفاعُلية.

وتعتبر النظرية التفاعُلية من أهمّ الإفرازات التي أنتجتها الدراسات التي زاوجت بين العلوم المعرفية واللغوية، حيث تسعى لتجاوز مسلمات البلاغة التقليدية الكلاسيّة التي تقوم على النّزعة الوضعية، والتي تنبني أساسا على علاقة تفاعلية بين الإنسان ومحيطه الخارجي،ومن أهم المفكرين الذين يَنْزوُون تحت لواء هذه النظرية نذكر: **ماكس بلاك**[3].

2-ج-1-ـــ تصور ماكس بلاك (Max Black):

سعى أصحاب الطرح الجديد للاستعارة إلى استثمار مخزونهم المعرفي لتطوير مفهوم الاستعارة والوقوف على آليات إجرائية تساعد على تأويل المنطوق الاستعاري دون الفصل بين عناصره.

ويُعدّ **ماكس بلاك** من أبرز أنصار النظرية التفاعلية للاستعارة،فقد ميز في مستوى الاستعارة

---

[1]-أحمد العاقد: المعرفة والتواصل عن آليات النسق الاستعاري، دار أبي رقراق للطباعة والنش، الرباط، ط1، 2006، ص97.

[2]-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر ـــ الفجالة ـــ، مصر، (دط)، 1958م، ص144ـــ147.

[3]-جميلة كرتوس: الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية ـــ لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش نموذجاـــ مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، ص23.

بين ما يُدعى الكلمة البؤرة(focus)، وبين ما سمّاه الكلمة الإطار (frame) أي باقي الجملة. إذْ أكّد أن الكلمة البُؤرة تتخلّى عن بعض خصائصها لتضاف إليها خصائص أخرى، كما أن الإطار يخضع بدوره لفُقدان سِمات واكتساب سمات مُغايِرة جرّاء التّفاعل الذي يحصل بين البؤرة والإطار؛فحين نقول "زيد أسد" فإنّ الأسد سيفقد بعضا من خصائصه الحيوانية ليكتسب من جهة أخرى سمات إنسانية، كما أن زيداً سيفقد بدوره بعضا من سماته الإنسانية، ليكتسب سمات حيوانية[1].

ويحصل التّفاعل جرّاء وُرودِ سِمات مشترَكة بين الفكرَيْن النَّشيطيْن بعدها تتمخَّض وحدة تشملهُما، وتكون وليدة ذاك التّفاعل، ويتمّ فيها مراعاة كلّ من المؤتلف والمختلف، والفكرة التي تنتج عن التفاعل ليست نتيجة عملية إضافة طرف لطرف آخر بقدر ما هي جديدة ومولّدة.

وركّز **ماكس بلاك** على قضية التّداخل الاستعاري ورجّحه على مفهوم النظرية الاستبدالية، منطلِقا من فكرة أنه أثناء استخدامنا لاستعارة معيّنة، فنحن حيال فكرتين حركيتين ومختلفتين في ذات الوقت، وهما ترتكزان على لفظٍ واحد، ودلالتهما تنتُج عن تداخُلهما، حيث أنّ الكلمة البؤرة تكتسب دلالة جديدة مخالفة لمعناها الأصلي، والسّياق الجديد(إطار الاستعارة) يعمل على توسيع معنى الكلمة البؤرة. كما أشار إلى أنّ نجاح الاستعارة مرهون ببقاء القارىء واعيًا ومُدركًا لامتدادِ وتوسُّع الكلمة، فهو مُرغم على ردِّ الاعتبار لكِلاَ الدّلالتين القديمة والجديدة في ذات الوقت وربطهما (الفكرتين) مع بعضهما، وسرّ الاستعارة يكمُن في الرّبط بين هاتين الدّلالتيْن[2].

قدّم **ماكس بلاك** مثالاً يكمُن في: "انفجرَ الرّئيس خلال المناقشة"، إذْ أقرّ أنّ الكلمة التي تم استخدامها بشكلٍ مجازي تكمن في الفعل "انفجر"، وهي الكلمة البؤرة،أما باقي الجملة التي تُستعمل على الأقل بشكل حَرفي تكمُن في:"الرّئيس خلال المناقشة" وتمثّل الإطار، وأشار إلى أنّ الاستعارة السّابقة بإمكانها أن تُترجم إلى لغات أخرى دون أن تفقد معناها الاستعاري،كون الاستعارة ترتبط بالمعنى، وليس بالجانب الصوتي،الإملائي،النحوي أو التركيبي[3]. ومن هذا الجانب تكتسب شرعيّتها.

---

[1]-ينظر عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

[2]-ينظر:جميلة كرتوس، الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية، ص 24.

[3]-المرجع نفسه، ص ص24ـــ، 25.

اهتمّ **ماكس بلاك** ـــ في بحثِه عن كيفية الوُلوج إلى مغالق المعنى الاستعاري ـــ بالسّياق، وأقرّ أنّه مادامت القواعد اللّغوية قاصرةً في تزويدنا بمعلومات كافية لفكّ شِفرة المعنى ومقاصِد المتكلّم، فثمّة ضرورة مُلِحّة للعودة إلى السّياق، أي الاهتمام بالظروف الخارجية قصد الوُلوج إلى معنى الاستعارة، فالسّياق يلعبُ دَورًا مركزيّا. وكذلك أكّد على وُجوب معرفة درجة جديّة واهتمام المتحدّث في استِخدامه لبُؤرة الاستعارة لمعرفة قصده من الاستعارة[1].

وبهذا يُصبح الخطاب الاستعاري أكثر سهولة في كشف شِفراته حين يكون شفويًّا حيث تتوافَر جُملة من المقوّمات: عنصر التّأكيد، طريقة التشكيل والبناء، نبرة الصوت، فكلها أساليب ووسائل تستخدم كمفاتيح لحلّ بعض خيوط النّص على المستوى الشفوي مع أنها مفقودة على المستوى الكتابي مما يشكّل صعوبة لكشْف المعنى[2]. ومن هنا تتجلّى أهمية السّياق والمساق في تجلِيَة المقصودِ الاستعاري والكشْف عن أساليب تشكيله ضِمن أُطر سياقيّة مُحدّدة.

2-ج-2- تصور بول ريكور(paul Ricoeur):

قام **بول ريكور** في بحثه عن كيفية اشتغال الاستعارة،بتصنيفها ضمن مجال دلالة الجملة،كونها ظاهرة إسناد لا تسمية، فهي تتموقع في علم دلالة الجملة ولا تتعلّق بعلم دلالة الكلمة المفردة،ومثّل لنظرته حين رأى أنّنا حين نقول "غِطاء الأحزان" أو "صلاةُ زرقاء" فإنّنا حينها حيال كلمتين تجمعهما علاقة توتر، والجمع بينهما هو ما يشكّل استعارة.

وهكذا تغدو الاستعارة لدى **بول ريكور** حاصل التوتّر الذّي يجمع بين مفردتَين في قول استعاري، كما أنّ التوتّر الذي نجده في القول أو المنطوق الاستعاري لا يتوقّف عند حدود المفردتين فقط، بقدر ما يتعلّق بالتوتّر الذي يربط بين التأويلين المتعارضين للقول وهو الذي يغذّي الاستعارة. وأكّد على هذا حين أوضح بأن انكشاف المفارقة لا يكون إلاّ بعد تأويل القول حرفيّا، فالأحزان ليست غطاءً إن عُدَّ الغِطاء كساءً مصنوعا من قُماش، وكذا لا يُمكن اعتبار الصّلاة زرقاء إنْ عدّ الأزرق لوْنا، وهكذا فالاستعارة غير موجودة في ذاتها بل تتواجد في التّأويل ومن خلاله[3].

---

[1]-م ن، ص25.

[2]-ينظر: م ن، ص25.

[3]-ينظر:بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2003م، ص90.

وفي سياق رفضه لانبناء الاستعارة على المشابهة، يؤكد **بول ريكور** أنها تنطوي أساسا على اختزالٍ للصّدمة المتولِّدة جرّاء الْتِقاء فِكرتَين مُتناقضتين،وبهذا تخلِق علاقات جديدة بين الدّوال ومدلولاتها، كما تُقيم الاستعارة علاقاتٍ معنويةً بكر وجديدة غير موجودة سَلفا، فحين يقول **شكسبير** "الزّمن شحّاذ" فهو يعلّمنا رؤية الزّمن وكأنه شحّاذ، ودرجة التوتر بين الطّرفين شاسعة جدّا، وفي اجتماع هذين الطّرفين المتباعدين يكمُن عملُ المشابهة[1]. وبهذا تكون ميزة الاستعارة في خلق مشابهة بين متنافرَيْن لا مجالَ للجمْعِ بينهما إلاّ من خلال الاستعارة، وليس الأساس في الاستعارة هو المشابهة الموجودة بين الطّرفين، ويكون هذا التصوّر قد حطّم الأساس التشبيهي الذي قيّد الاستعارة في النّقد العربي القديم (التّناسب بين الطرفين)، وأصبح عنصر المشابهة الخلاّق هو ذلك النسق التصوّري الاستعاري الموجود في الذهن والذي يبدع الاستعارة من خلال احتكاك الإنسان بمحيطه الخارجي ومعارفه المكتسبة.

وتحدّث **بول ريكور** عمّا يُدعى بالاستعارات الحيّة وكذا الاستعارات الميتة، الأولى تنبني على حدّة التوتر بين التأويلين الحرفي والمجازي،وذاك ما يشكّل خلْقا تلقائيّا على مستوى الجملة بأكملها جرّاء انبثاق دلالات بكر وجديدة، لكونها اكتسبت عنصرا إسناديّا غير عادي ولا متوقّع. بينما الثانية (الاستعارات الميتة) حسب بول ريكور ليست باستعارات، ومن أمثلتها "لسان الباب" أو "رجل الكرسي"، كما أن درجة الاستجابة للتنافر في الاستعارات الحية تُخلق مع مرور الوقت، وتكرار استعمالها يجعلها استعارات ميتة تندرج في المعاني الممتدّة في مادة المعجم، مما يؤدي إلى تعدّد وتضاعف معاني الألفاظ اليومية، إذْ لا وجود لاستعارات حيّة في القاموس[2].

وانفتح البحث في الاستعارة بعد أن حُرّرت من مفهومها اللّغوي الجامد، وانطلق الباحثون في توسيع مفهوماتها وتطوير آليات تأويلها من خلال اللّجوء إلى العلوم التجريبية وكذلك المعرفية التي زلزلت مفاهيم الاستعارة القديمة.

2-ج-3- تصور لايكوف جورج وجونسون مارك(Et George Lakoff Gohnson Mark):

تواصل البحث في نظرية الاستعارة، وأدّى القصور الذي وقعت فيه النظرية الأرسطية إلى اللجوء إلى البحث عن أصول التفكير الاستعاري في التصور الذهني البشري وذلك بالاعتماد على ما

[1]-ينظر: المرجع السابق، ص ص 91-92.

[2]-ينظر: م ن، ص 93(بتصرف.).

أفرزته نتائج علم النفس التجريبي والمعرفي،والنظرية الجشطالتية وكذلك معطيات الذكاء الاصطناعي، فقد استثمر كل من **لايكوف جورج وجونسون مارك** هذه المعطيات للوصول إلى بديل لتصوّر الاستعارة يكمُن في التفاعُل البيئي، الجسدي والثقافي بين الإنسان ومحيطه.

وقد توّصل كلٌّ من **لايكوف وجونسون** إلى أنّ الاستعارة عمليّة ذهنيّة ترتبط بجوهر عمل الفكر،كما تتّصل بأنشِطتنا،وأعمالنا وتفكيرنا باعتبارها تتعدّى مجال اللغة إلى مجال الفكر، ومن خلالها ندرك العالم من حولنا ونمارس تجاربنا فيه، وبهذا «يكمن جوهر الاستعارة في كونها تتيح فهم شيء ما (وتجربته [أو معاناته]) انطلاقا من شيء آخر»[1].

وبما أن نسقنا التصوري ذو طبيعة استعارية،فإن الاستعارة تغدو ملازمة لحياتنا اليومية وليست بلاغية أو شعرية أو تجميلية،حيث إننا في كثير من الأحيان لاننتبه إليها ولانكاد ندركها، لأن نسقنا التصوري ليس من الأشياء التي نعيها بشكل عادي.وبهذا نخلص إلى أنه لايمكن الحديث عن انزياح اللغة الاستعارية عن اللغة العادية، وإنما العادة هي الاستعارة لا غيرها[2].

ومن خلال هذا التصور نجد أن الاستعارة لدى **لايكوف جورج** لا ترتبط فقط بمعناها اللّغوي العادي كوسيلة بلاغية، بل هي ذات مفهوم واسع وأشمل إنها تعني الأُطر أو النّماذج الاستعارية، حيث يعمل النموذج على بناء معرفتنا وفق مجال يُدعى (المجال الهدف)، جرّاء نقل مفاهيمه، تصوراته وعلاقاته من مجال آخر مألوف عندنا يدعى (المجال المصدر) [3].

وفق هذا المنظور لا تنحصر الاستعارة في كونها مسألة لسانية فقط، ولا مسألة استبدال مواقع (نقل)، من خلالها يتحدّد ما هو حقيقي وما هو مجازي، بل هي بالأحرى مسألة نسق تصوّري قارّ في العمليّتين الإنتاج والتأويل معًا، وضمن هذا النسق التصوّري تتحدّد الاستعارة كنتاج لسيرورة تفاعُلية بين الفرد ومحيطه من جهة وبين المتلقي(المؤوِل) ومحيط التلقي من جهة أخرى[4].

تَنتُج الاستعارة في المنظور التّفاعلي من خلال تفاعُل فكريْن نشيطيْن تجمعهما كلمة واحدة أو

---

[1]-لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009، ص 23.

[2]-ينظر. لايكوف جورج، حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص12.

[3]-ينظر المرجع نفسه، ص 6.

[4]-ينظر. سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 65.

مُركّب واحد، ولهذا فطرفا الاستعارة (المستعار منه والمستعار له) حاضران وفق هذا المنظور في التركيب الاستعاري؛ حيث يبدأ التفاعل جراء ملاحظة السّمات المشتركة على مستوى الفكرين النشيطين تنتج من خلال هذا التفاعل وحدةٌ تجمعهما معًا،متفردة كونها ليست مجرد إضافة بسيطة للطرفين إلى بعضهما البعض، بل هي ذهنية، وهذا التشكيل الجديد هو الاستعارة.

وبما أن الاستعارة في هذا المنظور نتاج ذهني يتطلّب التأويل،فقد أفردنا له مبحثا يعالج مفاهيمه، وطُرُق اشتِغاله في حقل الاستعارة.

3_ التأويل والتأويلية:

يرتبط مفهوم التّأويل ارتباطًا وثيقا بالقراءة، لذا كان من غير الممكن الحديث عن التّأويل دون أن نعرّج على العلاقة بينهما.كما أن هناك مصطلحا نقديّا آخر أو لنقُل اتّجاها نقديّا يدعى التأويلية، والتي تشتّق اسمها من التّأويل، فما العلاقة بينهما؟ كما أن عبد الملك مرتاض يرى أنه من العسير التحدّث عن نظرية للقراءة، أو عن نظرية عامة للتلقي، دون الحديث عن التأويلية والتأويل...فما التأويلية؟ وما ماهيتها؟ وهل التأويلية هي القراءة نفسها؟ أم هي ضرب من القراءة، فهي جزء منها، وشكل من أشكالها، أم هي إجراء فنيّ يتدخل في لحظة معينة لإضاءة النص الأدبي المقروء، ثم يختفي إلى حين؟ وهل للتأويلية جذور عند العرب، ثم هل كان للعرب ممارسات تأويلية حقا في تلقي الإبداع؟ وما رؤية الغربيين في العهد الراهن إلى هذه الأداة الإجرائية؟ وهل يمكن أن نقرأ نصا إبداعيا دون استعمال إجراء التأويل؟[1]

وقبل أن نعرض لمفهوم التأويلية وماهيتها وعلاقتها بالقراءة، تقتضي المنهجية العلمية أن نعرج على الجذر اللغوي للتأويل ونبحث عن مادة (أول)في المعاجم العربية.

3-أ- التأويل وضعا:

بالرُّجوع إلى أصلِ كلمة تأويل نجدُ أنّ جِذرها مادة (أوّل) وورد الفِعل أوّل في لسان العرب من" أوّل الكلام وتأوّله: دبّرهُ وقدّرهُ، وأوّلهُ وتأوّلهُ: فسّرهُ، وقوله عز وجل: ﴿وَلَمَّا يَأْتِهِمْ تَأْوِيلُهُ﴾[2]. أي لم يكن معهم علمُ تأويله، وهذا دليل على أن علم الــتّأويل ينبغي أن يُنظر فيه،

---

[1]-عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2000م، ص179.

[2]-سورة يونس، آية 39.

وقيل: معناه لم يأتِهم ما يؤُول إليه أمرهم في التّكذيب به من العقوبة،ودليل هذا قوله تعالى: ﴿كَذَٰلِكَ كَذَّبَ ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِمۡۖ فَٱنظُرۡ كَيۡفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾[1]. [وبهذا يكون التأويل في المعنى الأول مرادفا للتفسير، وفي المعنى الثاني العاقبة والمصير].

وفي حديث ابن عباس: اللّهم فقِّههُ في الدّين وعلّمه التّأويل؛ قال ابن الأثير: هو من آل الشيء يؤول إلى كذا أي رجع وصار إليه، والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يُحتاج إلى دليل لولاه ما تُرِك ظاهر اللّفظ.[وتتحدّد في هذا المعنى لفظة التّأويل في سياق الرّجوع إلى الأصل، البداية (أوّل)] وفي التهذيب: وأما التأويل فهو تفعيل من أوَّل يؤَوّل تأويلاً، وثلاثيّه: آلَ يؤُولُ أي: رجع وعاد. وسُئل أبو العباس أحمد بن يحي عن التّأويل فقال:التّأويل والمعنى والتفسير واحد. قال أبو منصور:يُقال أُلتُ الشيءَ أَؤُولهُ إذا جمعتُه وأصلحتُه فكان التأويل: جمعَ معاني ألفاظ أَشكَلت بلفظٍ واضحٍ لا إِشكال فيه[2]. وهكذا اختلفت معاني التأويل في الوضع اللغوي لكنها تحيل في مختلف معانيها إلى الرجوع إلى المعنى الأصل وهو المقصود من القول،أي المعنى الأول القائم في ذهن الباثّ قبل النّطق بقوله الذي يفيد معنى بسيطا سطحيا في القراءة الأولى لكن أصله معنى عميق يستخلصه المتلقي بعملية التأويل،ويكون التأويل بهذا هو: البحث عن المقصود من القول باستقصاء آليات تأويلية تعتمد قرائن لفظية.

3-ب- التأويل اصطلاحا:

وبعد أن تحقّقنا من دلالة المادّة المعجمية للفظة (تأويل)، وولجنا إلى معاني الكلمة في تنوُّع دلالاتِها في القرآن الكريم وفي المعجم، أصبح من الجدير الاطّلاع على مفهوم التأويل اصطلاحا.

وبوقوفنا على أهمّ التعريفات لمصطلح التأويل نجد أنّ **علي بن محمد الجرجاني** (ت816هـ) في كتابه "**التعريفات**" يرى أنه: «صرفُ النصّ عن معناه الظّاهر إلى معنى يحتمِلُه على نحوٍ يجعل المعنى المحتمَلَ لا يتعارَض مع المعنى الظّاهر»[3]. وبهذا يختلف عن التفسير الذي يعتمد على عملية الكشف والإظهار لمعنى نصٍّ ما، من خلال استعمال دلالات ظاهرة تدلّ على ذلك المعنى، إذن فالنّص المؤوَّل غالبًا ما يكون نصًّا غامضًا، يحمل دلالاتٍ مُبطّنة، تحتاج إلى استبطان،تأمّل،ثم تأويل،لكن ضمن

---

[1]-سورة يونس، الآية39.

[2]-ابن منظور:لسان العرب، م11، مادة (أول).

[3]-علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، (دط)، 1985م، ص52.

شروط التأويل وأهمُّها أن لا يتعارض المعنى المحتمل المؤوَّل،مع المعنى الظّاهر.

وإذا أردْنا أن نصِل خيوط البحث وجب أن ننظُر في أهم مصادر الصّوفية ونبحث عن مفهوم التأويل لدى هؤلاء، نجد أنّ «التأويل لدى ابن عربي هو فعل معرفي لا ينفصل بتاتًا عن اللّغة، بل هو أثرٌ من آثار اصطدام السّامع بلغة المتكلم، لأنّ الدّلالة في النّص الصّوفي تتجاوز حدود النّص، فهي كتابة تُعانق الوجود وتمتد بامتداده»[1].

ويرى **منصف عبد الحق** أن التأويل عند **ابن عربي(ت638ه)** ليس مجرّد فضول معرفي مبرَّر بما فيه الكفاية إنّه إرادة في المعرفة أي قلق وتوتّر تجاه الوضعية، وضعية الدليل (نص لغوي/العالم) إنّه محاولة لملءِ فراغٍ ما هو بالضبط فراغ الفهم والمعرفة؛ فالتأويل عند ابن عربي ضرورة معرفية تتجاوز كلّ الشّروط التّنظيرية فهو أساس الفهم.

ولذا فقد رفض **ابن عربي** رفضًا باتًّا وضع شروط نظرية وعلمية للتأويل حيث أسّس له مفهوما جديدا يكسر قوانين العقل، ويتّجه نحو المعرفة القلبيّة،إنّه "**الكَشْف الصُّوفي**" هذا الأخير هو أقرب إلى الفكر الهيرمينوطيقي في شكله ومضمونه[2].

وظاهرة التأويل، وإنْ بدَتْ في غير ثوبها أحيانا،كانت من الظّواهر التي حافظت على حضورها لدى المشتغلين بالآثار الأدبية، ووجدت لها فُسحة عند شُرّاح الشّعر، فسواء أكان التأويل يعني التفسير والبيان، أم العُبور من المعنى المجازي إلى المعنى الحقيقي أم ترجيح أحد محتملات اللّفظ، فقد استُعمِل التأويل في هذه المعاني. يدلّل على ذلك قول **الشّريف المُرتضى(ت 406هـ)**: «وللعرب مَلاحِنُ في كلامهم وإشارات إلى الأغراض، وتلويحات بالمعاني، متى لم يفهمها ويسرِع إلى الفطنة بها من تَعاطى تفسير كلامهم، وتأويل خطابهم كان ظالما نفسه، متعديّا طَوْره»[3].

وهذا ما يراه أكثر النقّاد القدماء، فكتبهم تعرض لتأويل الكلام، ولاسيما، المجازي منه؛

---

[1]-محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، دار بهاء الدين ـــالجزائرـــ عالم الكتب الحديث ـــ الأردن، ط1، 2009م، ص222.

[2]-منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، منشورا ت عكاظ، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص ص 102ـــ 104.

[3]-أمالي المرتضى، ج1، ص7. نقلا عن: يوسف أمين عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، ص36ـــ37.

فالاستعارة «تُفارق الكذِب بالبِناء على التّأويل»[1]. ومن هذا القول نستنتج أنّه لا مجال لفهم الاستعارة دون الرّجوع إلى عملية التأويل، وأن بناء المعرفة بالاستعارة على ظاهر القول هو خروج عن منطق تفسير الكلام وِفق مُستوياته، فالاستعارة مستوى أعمق من الكلام العادي الذي يُفسّر بِظاهرِه وهي لا تحتاج إلى تفسير بل إلى التأويل.

3-ج- التأويل في القرآن الكريم:

وردت لفظة تأويل في عدّة سياقات قرآنية، لكلّ منها خاصية معينة، تضفي على لفظة تأويل معنى يختلف من سياق إلى آخر، يقول الله تعالى: ﴿فَأَمَّا ٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمۡ زَيۡغٞ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَٰبَهَ مِنۡهُ ٱبۡتِغَآءَ ٱلۡفِتۡنَةِ وَٱبۡتِغَآءَ تَأۡوِيلِهِۦۖ وَمَا يَعۡلَمُ تَأۡوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِي ٱلۡعِلۡمِ ٧﴾ (آل عمران:7)؛ فالتأويل هنا بمعنى التفسير والتعيين.وقوله: ﴿فَإِن تَنَٰزَعۡتُمۡ فِي شَيۡءٖ فَرُدُّوهُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱلرَّسُولِ إِن كُنتُمۡ تُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۚ ذَٰلِكَ خَيۡرٞ وَأَحۡسَنُ تَأۡوِيلًا﴾ (النساء59). فهو في هذه الآية بمعنى العاقبة والمصير.وقوله: ﴿هَلۡ يَنظُرُونَ إِلَّا تَأۡوِيلَهُۥۚ يَوۡمَ يَأۡتِي تَأۡوِيلُهُۥ﴾ (الأعراف53) وقوله: ﴿بَلۡ كَذَّبُواْ بِمَا لَمۡ يُحِيطُواْ بِعِلۡمِهِۦ وَلَمَّا يَأۡتِهِمۡ تَأۡوِيلُهُۥ﴾ (يونس39) فهوفي الآيتين بمعنى وقوع المخبر به.وقوله: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجۡتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأۡوِيلِ ٱلۡأَحَادِيثِ﴾ (يوسف 6).وقوله في السورة نفسها آية37: ﴿قَالَ لَا يَأۡتِيكُمَا طَعَامٞ تُرۡزَقَانِهِۦٓ إِلَّا نَبَّأۡتُكُمَا بِتَأۡوِيلِهِۦ﴾ وقوله في الآية 100 منها أيضا: ﴿هَٰذَا تَأۡوِيلُ رُءۡيَايَ مِن قَبۡلُ قَدۡ جَعَلَهَا رَبِّي حَقّٗاۖ﴾؛ فالمراد في كل هذه الآيات هو مدلول الرؤيا نفسه...،وقوله عز وجل: ﴿قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيۡنِي وَبَيۡنِكَۚ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأۡوِيلِ مَا لَمۡ تَسۡتَطِع عَّلَيۡهِ صَبۡرٗا﴾(الكهف:78)؛ فمراده بالتأويل هنا تأويل الأعمال التي أتى بها الخضر عليه السلام من خرق السفينة وقتل الغلام وإقامة الجدار،وبيان السبب الحامل عليها، وليس المراد منه تأويل الأقوال[2].

---

[1]-القزويني:شرح التلخيص في علوم البلاغة، ص140، نقلا عن: يوسف أمين عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص37.

ينظر في توظيف ظاهرة التأويل: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" باب معلم دال على طرق العلم بما يزيل الغموض والإشكال العارضين في المعاني، ص177، 178.

[2]-محمد حسين الذهبي: التفسير والمفسرون، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ط2، 1976م، نقلا عن:أمين يوسف عودة.تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتاب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008، ص 30، 31

فالتأويل إذن احتملَ التفسير والتعيين،والعاقبة والمصير،و وُقوعَ المُخبَرِ عنْهُ وتحقُّقه في الوُجود وتعبير الرُّؤيا ومدلولها، وتأويل الأعمال وبيان السَّبب الحاملِ عليها،كلٌّ بحسب سياقه ودلالته.هكذا نجد أن لكلمة تأويل معاني عديدة في القرآن الكريم،ولهذا فقد تشابكت دلالاتها حتى أن علماء البلاغة اختلفوا في تحديد تعريف معيّن ومحدّد لهذه العملية الذهنية المعقّدة،فما رأيهم في هذا المفهوم الواسع؟

3-د- التأويل والقراءة المنتجة عند علماء البلاغة العرب:

يرتبط مفهوم التأويل بالقراءة ارتباطا وثيقا حيث: «يُعدُّ التأويل مُرتَكزًا أساسيًّا في عمليّة القراءة المنتجة، ذلك لأنّ القراءة المنتجة تهدف إلى تجاوز الدّلالة المرجعية للنّسق اللّغوي، لتُبحر في أعماق النّص، لتبرز خفاياه وتبحث عن المعنى المكنون في أغواره، والتأويل عمليّة فهمٍ وتذوُّقٍ وعُمق إدراك للدّلالة البعيدة، أو ما يؤُول إليه المعنى أو مصدره ومُنتهاه»[1]، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني: «...لأنَّ حقيقةَ قَوْلِنا (تأوّلتُ الشيءَ) أنّكَ تطلَّبتَ ما يؤُولُ إليه من الحقيقةِ أو الموضِعَ الذّي يؤُولُ إليه من العَقل لأنّ(أوّلتُ وتأوّلتُ) فعّلتُ تفعّلتُ من آل الأمر إلى كذا يؤول، إذا انتهى إليه...» [2]، ويؤكّد عبد القاهر الجرجاني هنا أنّ أصل الفعل (أوَّل) هو المرجع أي ما ينتهي إليه العقل بعد إعمال الفكر من نتيجة في استقصاء المعنى، والتأويل بهذا هو حصيلة قراءة منتجة توظّف آليات الاستنتاج والاستقراء والاستدلال، كما تعتمد القرائن اللّفظية والسياقية..إلى غير ذلك من عمليات يُفعِّلُها المتلقي في محاولته لفكّ مغالق النّص المؤوّل. وقد أشار غيرُ ناقدٍ إلى الرّبط بين مستوى أداء النّص، وضرورة التّأويل، فعِند **القاضي الجرجاني** (ت**392**هـ) الكلام نوعان: «أحدُهُما ظاهرٌ...والآخرُ غامض، يوصَلُ إلى بعضِه بالرِّواية ويوقَفُ على بعضٍ بالدِّراية...» [3].

هذا النص يُفرِّق بين مستويَيْن للكلام ظاهر وغامض، كما تتفاوت النُّصوص الغامضة نسبيًّا، وعليه تتفاوت عملية التأويل من نصٍّ إلى آخر، يقول عبد القاهر الجرجاني: «ثمّ إنّ ما طريقهُ التّأوُّلُ يتفاوَتُ تفاوُتاً شديدًا فمنه ما يقرُبُ مأخذُهُ ويسهُلُ الوصول إليه، ويُعطى المقادَةَ طوْعًا، حتى إنَّه يكاد يُداخِلِ الضّربَ الأوّلَ،الذي ليس من التّأوُّلِ في شيء...ومنه ما يُحتاجُ فيه إلى قَدْرٍ من التأمُّل،

---

[1]-شعبان عبد الحكيم محمد:نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص122.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص98

[3]-علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، دط، دت، ص413.

ومنه ما يدُقُّ ويغمُضُ حتّى يُحتاج في استخراجه إلى فَضْل رويَّةٍ ولُطْف فِكرة»[1]. ويشير عبد القاهر هنا إلى اختلاف مستويات التأويل باختلاف الطبقات الجيولوجية للنّص أو طبقات المعنى في النص المؤوّل، وعند حديثه عن الرّويّة،إنّما يُومِئ إلى عدم التسرُّع في تفسير النّص وإطلاق الأحكام، بل إعمال الفكر والغَوْص في ثنايا المعنى،بتوسُّل سُبل التأويل القويمة، وذلك من خلال تحديد أصناف النّص ومستوياته الدّلالية.

وبالاطّلاع على هذه الأدلّة من النّصوص التُّراثية نتوصّل إلى أنّ للتأويل جذورًا أصيلة في النظرية النقدية العربية كما أن هناك ممارسات تأويلية حقيقية في تلقّي الإبداع تُمكِّننا من القَوْل بأنَّ لنظرية التلقي أصولاً عربية تجاهلها الغَرب.

3-هـــ- التأويلية في الدرس الغربي:

ارتبط التأويل منذ القديم بالنّصوص الدينية التي حرص علماء الدين على إحاطتها بهالة من التّقديس الذي منع حريّة تفسير نصوصها، وجاءت النّزعة التأويلية المرتبطة بالتأويل كأصل اشتقاقي واصطلاحي لها، فما علاقة التأويل بالتأويلية؟ وما هي أُصولها؟ ولنجيب عن الأسئلة المرتبطة بالتأويلية كمفهوم غربي حداثي وجب أن نكشِف صلة جذورها القديمة في الدّرس النقدي الغربي بمفهومها الحداثي كمنهج إجرائي في تحليل النصوص الأدبية.

التأويلية مصطلح غربي الأصل ذو جذور ضاربة في القدم، قِدَم الدّرس اللاّهوتي حيث كانت الهيرمينوطيقا(**hermeneutique**)هي العلم الذي يدرس تفسير النصوص الدينية اللاهوتية. وقد امتدّت جذور التأويلية وتعدّدت تفريعاتها حتى أرست لها دعائم في النقد الأدبي مُطوّرة مفهوماتها، فقد توقّف عندها أهم السيميائيين الغربيين، أمثال هانس جورج غادامير(**hens George gadamer**)، وبول ريكور (**paul ricoeur**)، وأمبرتو إيكو(**umberto eco**)، من أجل ذلك اختلفت تعريفاتهم لهذا المفهوم فهو تارة لديهم: «العلم الذي يعرّف مبادئ النّقد ومناهجه، ويعالج تأويل النصوص الدينية»، وهو طورا: «يعني بوجه عام، تأويل النصوص الفلسفية والدينية أساسا، وذلك بالمعنى العام، الشائع، لا بالمعنى السيميائي»[2].

وتتقارَبُ كلّ هذه التعريفات لتركّز على موضوع واحد هو معالجة النصوص الدينية كما سبق أن أشرنا إلى أنّ التّأويل عند العرب يخصُّ النّص القرآني والحديثي لهذا كانت السّمة البارزة في

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 93.

[2]-ينظر:عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة ـــ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبيةـــ ص183

التأويلية هي أنها: «لا تكادُ تشغَلُ نفسها إلا بالنّصوص العميقة، باتّفاق المنظِّرين، إذ النُّصوص البسيطة لا تستدعي إجراءات متطوّرة تنهض على تأويلية المعنى في استِكْناه دلالة النص ــ وخصوصا جماليّاته ــ والذّهاب في البحث عن تلك الدَّلالات الخفيّة الكامنة فيما بين السُّطور»[1].

ومن أهمّ ما تطمحُ إليه التأويليّة حسب قريماس (Griemas)أنّها:

ــ تنحصرُ ممارستها في حقلٍ شديد الخصوصيّة.

ــ ترفضُ إجراءاتها العلاقة بين النّص ومرجعيته.

فكأنّ التأويلية، في مفهومها الغربي على الأقل ترفض السياق الخارجي، أي أنها ترفض ربط الأدب بالمجتمع الذي نشأ فيه، وهي مسألة تشترك فيها التأويلية في الحقيقة،في قراءتها النص مع معظم التيارات المحايثة الجديدة التي تُعنى بتحليل النص وقراءته. وقد كانت الغاية الأولى للتأويلية عقبة منهجية تسدُّ سبيل تطوّرها ونجاحها، ذلك أنها آلَتْ على نفسها أن لا تتناول إلا النُّصوص العظيمة والكبيرة والعميقة المتمخِّضَة للدّين، والوجود والمعرفة، وكل مقرّرات الفلسفة العليا[2].

لكنّ التأويلية المعاصرة -إذا صحّ مثل هذا الإطلاق- اجتهدت في أن تُوسّع دائرة مجال نشاطها إلى قراءة كلّ النصوص الأدبية. ذلك أن النصوص الشعرية مثلاً وحتى تلك النثرية أو لنقُل الأدبيّة عموما تحتاج لمثل هذه التّقنية التأويلية التي تتوخّى منهجا إجرائيًّا يبحث في تلافيف الجسد النصّي؛ حيث مكمَنُ الدَّلالة، ومناطِق الجماليّة في النّص، بعيدًا عن الرّواسب الاجتماعية أو النّفسية التي أحاطت الأدب بمِشرحَة أدَّتْ إلى إغراقه في نظريات سوسيولوجية وسيكولوجية أثخنَتْهُ بما لا يُطيق من حمولةٍ لا تعني جمالياتِه الأدبية في شيء.

4 ــ مفاهيم التصوُّف وحدُوده في تطوُّر الخطاب الشّعري الصّوفي المعاصر:

يشتغل الخطاب الصوفي داخل حقل شديد الخصوصية؛ إذ تغرف نصوصه الأدبية من تيارات دينية مختلفة ومتشعبة، أثرت النص الصوفي المعاصر بأيقونات ورموز مختلفة، وهذا ما جعله ميدانا رحبا للبحث والتقصي.

4-أ-التصوّف وضعا:

إنّنا عند الحديث عن التّجربة الصوفية، يجب أن نبحث أوّلاً في أصل كلمة تصوّف، التي

---

[1]-المرجع السابق: ص184.

[2]-أنظر المرجع نفسه: ص186.

شغلت كثيرا من الباحثين في هذا المجال الفكري الرّوحي والأدبي وقد اختلفت آراء الباحثين في منشإ كلمة تصوّف باختلاف مشاربهم، ودار الخلاف في أصل الكلمة هل هي اسم مشتقٌّ أم اسم جامد؟ وإذا كان مشتقًّا فما أصل اشتقاقه؟

وبالرّجوع إلى أقدم مؤرِّخ للتصوّف وهو **السّراج الطوسي** (ت **378**هـ) نجده في كتابه "**اللُّمع**" في باب «الكشف عن اسم الصوفية ولِمَ سُمّوا بهذا الاسم، ولِمَ نسبوا إلى هذه اللُّبسة»*؟ يقول: «إنْ سأل سائل فقال: قد نسبتَ أصحاب الحديث إلى الحديث، ونسبتَ الفقهاء إلى الفقه فلمَ قلتَ: الصوفيّة ولمْ تنسبهم إلى حال ولا إلى علم، ولم تضف إليهم حالاً كما أضفت الزّهد إلى الزهاد والتوكّل إلى المتوكّلين والصّبر إلى الصّابرين؟ فيُقال له: لأنّ الصوفيّة لم ينْفرِدوا بنوعٍ من العلم دون نوع، ولم يرتسِموا برسم من الأحوال والمقامات دون رسم، وذلك لأنّهم معدن جميع العلوم، ومحلُّ جميع الأحوال المحمودة، والأخلاق الشريفة، سالفا ومستأنفا، وهم مع الله تعالى في الانتقال من حال إلى حال،مستجلبين للزيادة،فلما كانوا في الحقيقة كذلك لم يكونوا مستحقين اسما دون اسم، فلأجل ذلك ما أضفت إليهم حالا دون حال، ولا أضفتهم إلى علم دون علم، لأنّي لو أضفت إليهم في كلّ وقت حالا هو ما وجدتُ الأغلب عليهم من الأحوال والأخلاق والعلوم والأعمال وسمّيتهم بذلك،لكان يلزم أن أسميهم في كل وقت باسم آخر، وكنت أضيف إليهم في كل وقت حالا دون حال على حسب ما يكون الأغلب عليهم، فلمّا لم يكن ذلك نسبتهم إلى ظاهر اللُّبسة،لأنّ لُبسة الصّوف دأْب الأنبياء ــ عليهم السلام ــ وشعار الأولياء والأصفياء... ألا ترى أن الله تعالى ذكر طائفة من خواصّ أصحاب عيسى ــ عليه السلام ــ فنسبهم إلى ظاهر اللّبسة فقال عزّ وجلّ: ﴿ إِذْ قَالَ ٱلْحَوَارِيُّونَ ﴾(المائدة 112) وكانوا قوما يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك ولم ينسبهم إلى نوع من العلوم والأعمال والأحوال التي كانوا مترسّمين، فكذلك الصوفية عندي والله أعلم»[1].

وبهذا نرى أنّ السّراج الطوسي يرجّح أن أصل كلمة تصوّف من كلمة "صُوف" الذي كان لباس الصوفيّة وشعار الأنبياء والصدّيقين والمتنسّكين. ويبرّر إطلاقه هذا الاسم عليهم في كتابه، كونه لا يستطيع نَسْبهم إلى نَوع من العلوم بعيْنه ولهذا كان لباس الصوف هو ما شملهم فنسبوا إليه. لكنّ السّراج الطُّوسي لا يكتفي بإرجاع أصل كلمة تصوّف إلى لبس الصوف بل يذكر في موضع آخر من كتابه آراء أخرى في أصل كلمة تصوف نلّخصها فيما يلي:

---

[1]-أبو نصر عبد الله بن علي السراج الطوسي: اللّمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه وصححه:كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 2007م، ص 23- 24.

ـــ قيل: كان في الأصل صَفَوِي فاستُثقل ذلك فقيل: صُوفي.

ـــ وسُئل أبو الحسن القنّاد رحمه الله عن معنى صوفي فقال: مأخوذٌ من الصّفاء وهو القيام لله عزّ وجلّ في كل وقت بشرط الوفاء.

ـــ وسُئل آخر عن معنى الصّوفي فقال: معناه أنّ العبد إذا تحقّق بالعبودية وصافاه الحقّ حتى صفا من كدرِ البشريّة، نزل منازل الحقيقة وقارن أحكام الشريعة، فإذا فعل ذلك فهو صوفي، لأنه قد صُوفيَ.

ـــ وقال الشّبلي رحمه الله: إنّ الصّوفية هم بقيّة من بقايَا أهل الصّفة[1].

ومع اختلاف هذه الآراء في اشتقاق هذه الكلمة،يذهب الإمام **القشيري(ت465هـ)** في رسالته فيقرّر أن الكلمة جامدة، ليس لها قياس في اللّغة، فيقول: «وليس يُشهدُ لهذا الاسم من حيث العربية قياسٌ ولا اشتقاق، وإلاّ ظهر فيه أنّه كاللّقب»[2]. ثم يناقش الآراء التي ترى أن الكلمة مشتقّة ويردّ عليها.

ويأتي الإمام الكبير **ابن الجوزي** (**ت597هـ**) بنسبة جديدة فيرى أن الصّوفية يُنسبون إلى قوم كانوا في الجاهلية لهم صوفة انقطعوا إلى الله عزّ وجل وقطنوا الكعبة فمن تشبه بهم فهم الصوفية، يقول: «فهؤلاء المعروفون بصوفة ولد الغوث بن مر بن أخي تميم بن مر. وبالإسناد إلى الزبير بن بكّار قال: كانت الإجازة بالحجّ للنّاس من عرفة إلى الغَوْث بن مرّ بن أدّ بن طابخة ثم كانت في ولده وكان يُقال لهم صُوفة. وكان إذا حانت الإجازة قالت العرب: أَجِزْ صُوفة»[3].

وبعد أن تعرّضنا إلى الآراء المختلفة في أصل اشتقاق كلمة تصوّف، وكشفنا عن اختلاف العلماء القدامى في تحديد أصل واحد لهذه الكلمة، إلّا أن الرأي الأرجح هو أن أصل هذه الكلمة يرجِع إلى كلمة صوف؛ لأن جُلّ الآراء تُرجِّح هذه التّسمية، كما أن القرائن اللُّغوية والتاريخية تؤيد هذا الرأي.

ونجد الآراء المختلفة بشأن أصل كلمة تصوّف مجموعة في كتاب "قواعد التصوف" **لأبي العباس أحمد بن محمد زرّوق** يُجمِلها في خمسة أقوال يقول: «وقد كثُرت الأقوال في اشتقاق

---

[1]-المصدر السابق: ص 27-28.

[2]-أنظر: سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، دارالمعرفة الجامعية، دط، 2007م، ص13-14.

[3]-انظر:المرجع نفسه، ص14-15.

التصوّف، وأمسى ذلك بالحقيقة خمسة: الأول: قول من قال: من "الصّوفة" لأنّه مع الله كالصّوفة المطروحة لا تدبير له.

الثاني: أنه من: "صُوفَة القَفا" لِلينِها. فالصُّوفي هيّن ليّن كهِيَ.

الثالث: أنّه من "الصِّفة" إذ جُملته اتّصاف بالمحاسن وترك الأوصاف المذمومة.

الرابع: أنّه من الصّفاء وصحّح هذا القول حتى قال أبو الفتح البُستي رحمه الله[البسيط]:

تنازعَ النَّاسُ في الصُّوفي واختَلَفُوا وظنَّه البَعضُ مُشْتقًّا منَ الصّوفِ

وَلَسْتُ أَمْنَحُ هذا الاسْمَ غيرَ فتًى صَافَى فَصُوفيَ حتَّى سُميَ الصُّوفي

الخامس: أنه منقُول من " الصُّفة" لأن صاحبه تابعٌ لأهلِها فيما أثبت الله لهم من الوصف حيث قال تعالى: ﴿يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَوٰةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُۥ﴾ (الكهف28)

وهذا هو الأصل الذي يرجع إليه كل قول فيه.والله أعلم»[1].

وهكذا اختلفت آراء الباحثين والمؤرخين القدامى في التصوف وفي أصل اشتقاق كلمة "تصوف" و"صوفية"، ونجد هذا الاختلاف يمتد إلى الباحثين المحدثين، نذكر في طليعتهم المستشرق الكبير "**نيكولسون**"(Nikkolson) الذي ناقش في كتابه "في التّصوف الإسلامي وتاريخه" الآراء السّابقة وعلّق عليها وخلُص في النهاية إلى قوله: «ولكن هذه الاشتقاقات لا يُجيزها في اللّغة العربية قياس كما يقول **القشيري** وغيره. وهناك اشتقاق واحد لا يخالف القياس،وهو نسبة الصوفي إلى الصوف. وبه قال **أبو نصر السرّاج** مؤلف أقدم كتاب عربي معروف في التّصوف؛ لأنّ الصّوف كان لباس الأنبياء ورمز الأولياء والخاصّة، كما يظهر من أخبار الصّوفية وآثارهم»[2].

وذهب عدد من الباحثين المحدثين إلى الرّأي نفسه؛ أن الصّوفية نسبة إلى الصّوف نذكر منهم **أبو الوفا التفتازاني** في كتابه "مدخل إلى التّصوف الإسلامي"، وكذلك **إحسان إلهي ظهير** في كتابه "التصوف (المنشأ والمصدر)"وعبد **الحكيم حسّان** في مؤلفه "التصوّف في الشعر العربي، نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري" ويناصر الرأي نفسه **أحمد أمين** في كتابه "ظهر الإسلام"، ووافق هذا الرأي بعد أن عرض مختلف الآراء في أصل التصوّف وناقشها **زكي مبارك** في مؤلفه "التصوف

[1]-ينظر: سالم عبد الرزاق سليمان المصري، شعر التصوف في الأندلس، ص 16.

[2]-المرجع نفسه: ص17.

الإسلامي في الأدب والأخلاق". وبهذا نجد أن هؤلاء الباحثين أجمعوا على رأي واحد هو أن أصل كلمة تصوف هو لبس الصوف[1].

لكن هناك فريقا ثانيا يدّعي أن أصل كلمة صوفي منسوب إلى كلمة "سوفيا" اليونانية، وقد نسب هذا الرّأي **للبيروني** (ت440هـ)، كما يرى **جان شوفليي(J.Chevellier)** أنّ اشتقاق الصّوفية اللّغوي قد يرجع إلى اللّفظ الإغريقي الأصل وهو (sophos) وهي الحكمة وقد نتج عن هذا الاشتقاق مدرسة في الحكمة ويعتقد أنّ المتصوّفة أسّسوا مدارس الحكمة في العالم الإسلامي[2]. ولتأييد هذا الرأي يرى **محمد لطفي جمعة** أن نسبة الصّوفي إلى الصوف يبعد الصوفية عن الحكمة الإلهية، وينسبها إلى الظّاهر والشّكل، ويجرّد هذه الفرقة المنتمية إلى الإسلام من صفة الحكمة والفضيلة[3]. إلا أنّ هذا الادعاء باطل ويبطله **نولدكه(Noledkeh)** حينما يكشف عن عدم ثبوت كلمة **سوفوس** في اللغة الآرامية قبل العربية فمن غير المحتمل أن توجد في العربية، ويؤكد على ذلك حينما يقول «وقد كان حرف "س" اليوناني، يمثل في العصور المتأخرة دائما بحرف "سين" العربي في جميع الكلمات اليونانية التي عُرِّبت، لا بحرف (ص). فلو كانت كلمة "صوفي" مشتقّة من أصل يوناني لكان بقاء الصاد في أولها خروجا على القياس على أقل تقدير. زِد على ذلك أنه لا يوجد دليل إيجابي يرجّح افتراض أن الكلمة مشتقّة من الأصل اليوناني "سوفوس" في حين أن نسبتها إلى الصوف يؤيدها نصوص من أقوال الكتّاب المسلمين أنفسهم»[4]. وأثنى على هذا الطرح التّعليلي **نيكولسون** وعرضه في كتابه مبيّنا صوابه وحُسْن حُجّته.

وهكذا نكون قد أَوْردنا جُلّ الآراء في اشتقاق كلمة تصوّف التي نرجّح مع مُعظم العلماء نِسبتَها إلى التزهُّدِ بلُبْس الصّوف.

4-ب- التصوُّف الفنّي:

نقصد بالتصوّف الفني تجربة الكتابة الصوفية، حيث يعبّر الإنسان الصوفي عن ما يجده من أحوال وما يعانيه من مواجد في سبيل الوصول إلى السر، أو إلى الاتّصال بالذّات الإلهية، «ويقوم التصوّف في جوهره على تجربة متخيّلة، كما أن هذه التجربة نفسها تنبني على أساسين وهما:

---

(1)-أنظر: المرجع السابق، ص 17-18.

(2)-ينظر: المرجع نفسه، ص19.

(3)-ينظر: المرجع نفسه، ص 19-20.

(4)-المرجع نفسه، ص20.

1- التجربة الباطنية المباشرة للاتصال بين العبد والرّب.

2- إمكان الاتحاد بين الصّوفي وبين الله.

والأساس الأوّل ممكن التّحقّق، وهو جوهر التجربة الصوفية عموما، لأنّ الاتحاد بين الصّوفي والله لا يحدث إلا في خيال الصّوفي»[1]، وهنا تظهر العلاقة بين التصوف باعتباره تجربة باطنية روحية تؤمن بمبادئ الاتحاد والحلول والتّجلّي الشّهودي، والتصوّف الفني باعتباره تجربة فنية تعبّر عن علاقة العبد بربّه عبر اللغة التي تجسّد الوسيط بينهما، حيث يمارس الصّوفي تجربة الاتصال باللغة الفنية في محاولة للاتصال بالذات الإلهية، وهنا تمتزج تجربة التصوّف بتجربة الكتابة، تجربة العشق بتجربة الشعر، حيث تتشاكل التجربتان لتشكّلا تجربة شعرية صوفية تأسّست عبر مراحل وتطوّرت حتى أَرسَت لنفسها خطابا شعريا صوفيا حافلا بالمعاني السامية، ينقل تجارب الإنسان الروحية المختلفة من عصر إلى عصر، فكيف تأسّس الخطاب الشّعري الصّوفي؟ وما هي أهم محطّات تبَلوُرِه؟

4-ب-1-الخطاب الشعري الصوفي التشكُّل والتبلور:

التصوّف هو شوْق الرّوح إلى الله تعالى، وهو الحبّ الإلهي المجرّد من المنافع والغايات الماديّة وهو تحليل وتفسير لأسرار الحياة الرّوحية والشّواهد على صحّتها. وظلّ الشّعر دومًا مَعينا يردّه الصّوفية للارتِواء من نبع التعبير الصّادق وأداة مناسبة لتصوير أدقّ حقائق الطريق؛ تلك الحقائق التي تلُوح لقلوبِ الأتقياء العارفين في ارتحالهم الذوقي لمنابع النور الإلهي، سيرًا بأقدام الصّدق والتجرّد عن الأكوان وطيرًا بأجنحة المحبة لاختراق سماوات الأحوال والمقامات حتى تحطّ عصا التّرحال والسفر عند خيام القرب من الله.

وتطوّرت الفكرة الصّوفية ونهلت من منابعَ متعدّدة فلسفية وروحية لديانات أخرى كالمسيحية واليهودية والبوذية...وتطوّر الأدب الصوفي بتطوّر الفلسفة الصوفية التي خَطا بها شيْخ الصّوفية الأكبر **محي الدين بن عربي** أشواطا من الصّوفية العمليّة في المجاهدة والمعاملة والزُّهد ليرقى إلى فضاءٍ من الفكر والعقلانيّة، حيث أصبح للصّوفية علم خاص بهم كان مؤسّسه الأكبر ابن عربي الذي وضع أصول وقواعد هذا العلم، واتّخذ الشعر من مصطلحات هذا العلم الصوفي موْردا للتعبير عن قضايا الزّهد ومقامات الارتقاء نحو الله وما يعانيه الصّوفي من مواجد ومذاقات وأحوال، ومهما يكن فالتصوّف منذ وجد كان دوما يرسل مناجياته وأشواقه ومحبته الإلهية من صميم الشعر، فالتجربة

[1]-محمد كعوان:التأويل وخطاب الرّمز، ص167- 168.

الشعرية الصوفية ممتدة منذ نشأة التصوف فنا وجدانيا ذوقيا يخلص المحبة لله، ويهجر الدنيا وملذاتها للتنعم بالاتصال مع الحق.

ويمكن مقاربة الشعرية الصوفية على أنها تجربة ذهنية قد تسبقها أو ترافقها تجربة جسدية ليس غايتها التعبير عن المحسوس بأية طريقة، وإنما على النقيض من ذلك. أو على الأقل ليس غايتها سوى تهيئة النفس للدخول إلى عالم الخيال الحقيقي. وهكذا لا يكون الشعر "صوفيا" إلا حين صدوره عن مرتبتي البرزخ والمعاني المجردة، أو عن التجربة المفضية إليهما[1].

ومن هذه المعاني البرزخية والدلالات الروحية المجردة في الوصول إلى المطلق بدأت التجربة الشعرية الصوفية تؤسس لكيانها المستقل، وتحدد مميزاتها عن بقية الأغراض الشعرية العربية المتداخلة معها، كالزهد والحكمة والغزل والاستعطاف...مع العلم أن الشعر الصوفي قد نهل من هذه الأغراض واتكأ على أساليبها في مراحل نشأته الأولى.

إنّ التجربة الصوفية ورؤيتها الخلاّقة لا تعني أن كل الصوفيين شعراء، وليس كل الشعراء الصوفيين في مستوى متماثل في الإبداع والموهبة. فلكل صوفي تجربته المتفردة والتعبير عنها يشكل تجربة في الكتابة البرزخية الصوفية التي تختلف سماتها هي الأخرى من صوفي لآخر والتجربة الشعرية الصوفية هي فيض عن رؤية وجودية للكون أكثر مما هي رغبة بإبداع شعرية جديدة. وهي في تكوينها الأول كانت تمتح من البئر التراثية ومعين الشعرية العربية القديمة باستلهام رموز الحب العذري:ليلى، سعاد، لبنى،...والتقيد بعقيدة الشعر القديم «وربما أقصى ما استطاعت أن تبدعه الصوفية في تكوينها لمرجعيتها الرؤيوية هو الإبداع من داخل منظومتها المستعارة من الشعرية المنجزة، بعد تجريدها ذهنيا وإدخالها في منظومة الدلالات الصوفية المتفق عليها مسبقا»[2].

وبهذا كان الشعراء الصوفيون يغرفون من تقنيات التعبير الشعرية الأصيلة وينسجون على منوال القصيدة القديمة مُبدعين من أفكارهم الرُّوحية ومراتبهم الوجودية استعارةً تركِّب بين الحسِّي (التُّراثي) والبرزَخي (الصُّوفي) وكل ذلك في نطاق المُنجز الشِّعري القديم. «بعد ذلك يبدو أن السُّبل المنجزة قد ضاقت بالشعرية الصوفية. فهي حتى الآن أقامت رؤيتها الوجودية في جانب واستعارت رؤيتها الفنية من جانب آخر»[3]؛ فبينما حاولتْ السُّمو بتجربتها الوجودية والإبداع في تحميلها

---

[1]-نديم دانيال الوزة:الشعرية الصوفية، موقع معبر، www.maaber.org بتاريخ: 17 أوت 2013.

[2]-المرجع نفسه.

[3]-المرجع نفسه.

برؤى جديدة، بقيَتْ في المقابل سجينة القوالب الفنية الشعرية القديمة و لم تخرُج عن عباءتها التقليدية. ولأنها تجربة ذاتية باطنية فريدة مُغرقة في التّجريد «كان جديرا بها أن تعمل أكثر من أية حركة شعرية أخرى على خلخلة جماليات الشعرية العربية ومفاهيمها»[1].

وكانت أوّل مسألة جديرة بالخَرق هي القالب العروضي، فقامت بتحطيم الأوزان الخليلية، شعارُها في ذلك التّسامي عن أيّ توجّه فنّي لإبداعها. ويتجلى هذا الخروج عن المألوف الشعري في مُناجَيَات **البسطامي** (ت**261**هـ)، ومواقِفْ ومُخاطبَات **النَّفري** (ت **354** هـ)، والتي تعدُّ عند البعض أُولى قطوف قصيدة النثر، بالرّغم من أن هذا المصطلح ذو أصل فرنسي، وامتدّت موجة التصوّف وبعدَ أن كانَ في بُذوره الأولى تصوّفا دينيا أخلاقيا،أصبح تصوّفا فلسفيًّا وفنيًّا حيث راجَتْ النّزعة الصوفية في الكتابات الشعرية والمؤلّفات النثرية، «وظهر التصوّف الفلسفي والفني بوضوح في القرنين السّادس والسّابع الهجريّين، لأنهما القرنان اللّذان شهِدا ظُهور أقطاب أمثال **السَّهروردي** المقتول (ت**587**هـ)، **وابن الفارض** (ت**632**هـ) أبرز صوفية الحبّ الإلهي في تاريخ الإسلام وعُرف بسلطان العاشقين، و**جلال الدين الرومي**(ت**672**هـ) أعظم شعراء الصوفية من الفرس»[2]. وقد مثّل هؤلاء خلاصة ثلّة الصوفية في هذين القرنين في المشرق أما في الأندلس والمغرب العربي فنجدُ أعلامًا في الشّعر الصّوفي منهم **أحمد بن يحي بن عيسى الإلبيري** (ت**429**هـ) **وأبو العباس بن العريف** (ت**536**هـ)، **وأبو مدين الغوث شيخ ابن عربي** (ت**594**هـ)، ثم **الشّيخ الأكبر محي الدين بن عربي** (ت**638**هـ) ثم يأتي **أبو الحسن الشّشتري** (ت**668**هـ)، وأستاذه **عبد الحق بن سبعين** (ت**669**هـ) و**ابن خمسين** (ت**708**هـ) [3]... وهكذا انتشر الأدب الصوفي بانتشار النزعة الصوفية في أقطار الدولة الإسلامية. واعتمد الشعر الصوفي منذ تطور الفكر الصوفي مصطلحات صوفية كما ذكرنا سابقا، كما نظم الصّوفية أشعارهم في مبادئ التصوف ومضامينه التعبدية حيث تمحورت قضايا الشعر الصوفي في التقشف والزهد في الدنيا والوعظ والتذكير بالآخرة والحكمة الدينية، إذْ يمثّل الزّهد أحد المقامات والطّرق الموصلة لله عزّ وجلّ، وتمحورت قصائد بأكملها في الحب الإلهي وهو أكثر المجالات وفرة وارتيادا لشعراء الصوفية.كما تضمّنت قصائد إبرازَ ما تحقّق للعبد من المكاسب وما حصل عليه من المواهب الربّانية، وكذلك كان للمناجاة والمديح النبوي شعراء برزوا فيهما، ومن قضايا الشّعر الصّوفي أيضا التوسّل والاستغاثة، ومدح الشيوخ وإطراء الطرق الصوفية وإبراز مآثرها. وتظهر هذه

---

[1]-المرجع السابق www.maaber.org

[2]-سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، ص 40.

[3]-أنظر:المرجع نفسه، ص ص 46- 48.

الأغراض بتفاوت في غزارة النظم في غرض من الأغراض دون آخر، فمن الصوفية من اشتهر بالحب الإلهي ومنهم من تميّز في مدح الرسول ﷺ والأولياء وشيوخ الطُّرق، ومنهم من تنوّع شعره ونظم في مختلف الأغراض الصوفية. ومن هذا يكون الشعر الصّوفي قد أسس معالمه وأستقلّ بأغراضه وتميّز بقضاياه.

4-ب-2-الخطاب الشعري الصوفي المعاصر:

يندرج الخطاب الشعري الصوفي ضمن أهم الأنظمة الدلالية الأدبية متعالية الدلالات مستفيضة المعاني غزيرة الاستعارات والرموز، إلا أننا وجدنا أن دارسي الخطاب الصوفي، واجهوا إشكاليات عديدة من ضمنها أزمة التواصل التي رافقت التصوف، إلى ما نتج عنها من تنحية الخطاب الصوفي من دائرة الخطاب الأدبي وتهميشه واختزاله إلى خطاب ديني أو مذهبي، «ولعلّ سبب إهمال الثقافة النّقدية للنّص الصّوفي يكمن في الاعتقاد الذي مفاده أن النص الشعري الصوفي قريب العلاقة من الدّين، فهو بهذا المعنى نصّ شعري ديني، وليس نصًّا أدبيًّا، لكن الأصح أنه نصّ فلسفي فكري»[1]، لكنّ تشبُّث الشّاعر المعاصر بالتصوّف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعيّ ينبع من عمق تجاربه الرُّوحية والوجدانية، ومحاولة خلق لغة جديدة للتّعبير عن هذه التّجربة بفردانيّة وتميّز جعل من الدارسين لهذا الفن الشعري الخاص خصوصية تجربته يحاولون الكشف عن تقنيات الكتابة الحداثيّة في إشْراقَات التّجربة الصوفية، وكيفية تخلُّق اللّغة داخل الرّحم الصوفية، وجاءت التّجربة الشعرية المعاصرة بكل ما تميّزت به من تجديد لغوي فني وأسلوبي وموسيقي والتي أفرزت بعض التّساؤلات التي سنُحاول الإجابة عنها من خلال بحثِنا هذا. منها:

-لماذا يتّجه الشُّعراء المعاصرون إلى التشبُّث بالتصوّف كمفهوم فلسفي وفكري إبداعي؟-هل التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة هي تجربة دينيّة أم أنها تجربة فنية إبداعية تتحقق على مستوى الخرق اللُّغوي فقط؟

بالعودة إلى التراث الشعري الصوفي وجدنا أنه لابدّ من محاولة التمييز بين التّجربة الصوفية القديمة ـــ التي تحاول الاتّصال بالذّات الإلهيّة من طرق مختلفة كان بينها الوسيلة اللغوية "الخطاب الشعري الصوفي"، والتجربة الصوفية المعاصرة التي تمتحُ من منابع مختلفة تراثية عربية إسلامية،وغربية إلحادية أو وثنية،فهذه التجربة الصوفية المعاصرة -إذا أمكننا تسميتها- تحاول محاولات أخرى وتنشد أهدافا غير سابقتها فهي تحاول صوغ علاقة تسام مع اللغة بحروفها وكلماتها

[1]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز -قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر-، ص 177.

وأشكالها الرمزية الأخرى ومن خلالها عمد الشاعر المعاصر إلى استثمار كل الإمكانات اللغوية لأجل التعبير عن تجارب شعورية هي غاية في التجريد، والغموض، وبهذا يتضح أنه علينا التعامل مع النص الشعري الصوفي بحذر،كونه نصًّا يحمل لغة خاصة، وفكرًا معقّدًا وأيديولوجيا غامضة، لا تجلوها سوى الخلفية الفلسفية للشاعر.

«وإذا كانت التجربة الصوفية القديمة قد تماهَتْ مع المطلق قاصدة بذلك تعرية الباطن، وصوغ علاقة مع الذات الإلهية، فإن التجربة الصوفية المعاصرة هي محاولة لتحقيق الكمال الفني، عن طريق اللغة، كما أنها مجازفة شعورية تتقصّى أعماق الكائن والوجود في آن واحد لأجل العثور على أماكن الإثارة والمفارقة. وتتأسس هذه التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة على أسْلبة اللّغة وجعلها المعشوق ذاته، نيابة عن الذات الإلهية. وهذه الأسلبة الخاصّة منُوطة بخلق برازخ دلالية تُبنى وفقها التّجربة الصّوفية بما أنها تجربة لغوية قبل كل شيء»[1]. وتلعب الاستعارة فيها دورا هاما في تحقيق توسُّع دلالي يخرِق أفق التلقي العام، ويخلق قاموسا جديدا ينحو نحو تشكيل مجرّة لُغوية صوفية موسوعية. فما وظيفة الاستعارة في تشكيلها للخطاب الصوفي المعاصر؟ وكيف تتشكّل القواميس الشعرية الجديدة عبر التوالُد الدّلالي الاستعاري؟

يرى **علي عشري زايد**:أن «التُّراث الصّوفي واحد من أهم المصادر التي استمدَّ منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتا يعبِّر من خلالها عن أبعاد تجربته بشتّى جوانبها الفكرية والرُّوحية»[2]. فالتصوف ليس بتجربة فقط بل هو لغة أيضا؛ فهو يمدّ الشاعر المعاصر بمعجم إيحائي ليس له نظير في التيارات الفكرية الأخرى والتي انحصر تأثيرها في فترة زمنيّة محدّدة، في حين ظلّ التيار الفكري الصوفي يتجدّد مع كل مرحلة، وفي كل زمان، لأنّ له ما يؤهّله ليتماشى مع التصوّر الحاصل في فترتنا المعاصرة[3]. فما هي أهمّ التشكيلات الاستعارية التي تشكّل الخطاب الصوفي المعاصر؟ وهل يمكننا أن نقول إن هناك قاموساً شعرياً صوفياً تمتحُ منه التّجربة الشعرية المعاصرة؟

4-ب-3-التجربة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة:

انتشرت النّزعة الصُّوفية وخصوصا في المغرب العربي والأندلس حيث شهد التصوّف عهدَ

---

[1]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز -قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر-، ص9.

[2]-علي عشري زايد: استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987، ص132.

[3]-محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز -قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر-، ص 183.

ازدهاره مع بزوغِ شمس الصّوفية وشيخِها الأكبر **محي الدين بن عربي**، وتطوّر الشّعر الصّوفي وانتشر في أقطار المغرب، حيث يرى **العربي عبد القادر** أن "أقطار المغرب الإسلامي عرفت ظاهرة التصوف في الخمسية الهجرية الثانية بصورة جليّة، وتجاوب رجالها وعلماؤها مع هذا التيار، الذي وصل إليهم بواسطة النّزوحات ونسخ المخطوطات وإرسالها إلى هذه الربوع، وإحضارها عن طريق قوافل التجارة التي كانت ترحل إلى المشرق العربي»[1]. ولطالما عرف شعر التصوف في المغرب –بالرغم من ذيوعه وانتشاره وازدهار التأليف فيه– تهميشا وانقباضا من لدن الباحثين والنقّاد وكذلك فئة من المؤرخين، لكنه لا يخلو من بعض الدراسات المحتشمة والتأليفات التاريخية والسيريّة بسبب ما تعرض له مُريدو هذا المذهب من تنكيل وقتل، هذا على الرّغم من أن التصوّف في هذا الإقليم لم يكن تصوّف مغالاة ولا مبالغة، ولكن أصحابه تعرّضوا لحرب شعواء من بعض الفقهاء[2]. ولهذا فقد كان للتجربة الشعرية الصوفية في المغرب والجزائر على وجه التحديد جذورٌ ضاربة في القديم حيث كان لها رجالها ومشايخها ومريدوها، وظهرت في الجزائر عدة طرق صوفية منها: «الرّحمانية، والقادرية، والشاذلية، والعيساوي سنوسية، والدّرقاوية، والتّيجانيّة، وهي كثيرة لا تُحصى»[3] كما أورد ذلك **عبد الله الركيبي** في كتابه: "الشعر الديني الجزائري الحديث" وانتشرت هذه الطرق وكَثُر مريدوها في العهد العثماني الذي شجّع مثل هذه الاتجاهات التي كانت تعزِل الفرد عن واقعه الاجتماعي والسياسي، وفي عهد الاستدمار الفرنسي راجَت النّزعة الصوفية للمحافضة على ثوابت الأمّة وهويّتها من خلال التشبّث بالدّين الإسلامي والزهد والتصوف، أما في العصر الحديث فقد كان للنزعة الصوفية أثر بالغ في نشأة الاتجاه الإصلاحي إبان الاحتلال الغاشم ومن رواد هذه الحركة مؤسسوا جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الذين نظموا شعرا يدعوا الجزائريين للنهوض ومجابهة العدو كما نظموا أشعار دينية وأخرى صوفية تشجع الفرد الجزائري على الثبات على العقيدة الإسلامية الصحيحة ونبذ الجهل والشّرك وتقديس الزّوايا والانحراف الذي أصاب العقيدة والجهل الذي سيطر على الشعب.

بعد ذلك أصبح الشعر الجزائري ينادي بالثورة ويجلجل بطرد العدو الغاشم، وتطهير أرض

---

[1]–العربي عبد القادر: التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن، موقع أصوات الشمال.
www.aswat_elchamal.com بتاريخ:29مارس 2014.

[2]–محمد مرتاض:التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 2009م، ص12.

[3]–عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص239.

الجزائر المسلمة منه، فبرز الشعر السياسي الثوري بريادةِ شاعر الثورة **مفدي زكريا**، وما أن خمدت نيران الحرب وجرّ العدوّ أذيال الهزيمة، حتى خمدت أنفاس الشعر، إلا أن عددا من المثقفين نادى بوُجوب النّهوض الثقافي والفني؛ فبدأت بوادر الشّعر الحديث بالظُّهور في الجزائر، ولاحت بذور حركة شعرية جديدة تُغايرُ المرحلة السابقة في الرُّؤيا والمضمون، والتشكيل الموسيقي خاصة؛ فعلى مستوى الرّؤيا والمضمون عبّروا عن الواقع الجديد واقع البناء الوطني وأضحت النزعة الاشتراكية طاغية على معظم النتاج الشعري في ذلك الوقت، وظل الشّعر على هذه الوتيرة حتى الثّمانينات، أما على مستوى التشكيل الموسيقي فقد ظهرت ثلاثة اتجاهات، الأول يجمع بين الشّعر العمودي والحر،كما فعل **مصطفى الغُماري، وعبدالله حمّادي، وعيّاش يحياوي، وجمال الطّاهري، ومحمد بن رقطان**... وغيرهم. والثّاني جنح إلى كتابة الشّعر الحر،كما فعل **محمد الزّتيلي، وعُمر أزْراج، وحَمري بحري وأحلام مُستغانمي**... والثالث مال إلى قصيدة النثر أمثال: **إدريس بُوذيبة، جرْوة علاّوة وهبي، وعبد الحميد شكيّل**..وغيرهم. على الرغم من عدم نضج هذه التجربة في قصيدة النثر التي يعدّها **محمد ناصر** أقرب إلى النّثر منه إلى الشعر لضعفها الفني[1].

ونتيجة لظهور هذه الاتجاهات في الشعر الجزائري الحديث فقد اختلفت الآراء في تبني الشعر الحر وقصيدة النثر، ونشأ تيّار يدعو للحفاظ على التراث وقالب القصيدة القديمة،كما نشأ تيار آخر مُناهض للتّراث ينهل من مَعين النّزعة الماركسية ما دفع ببعض الشّعراء إلى النّظر نحو «كلّ ما له علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيّقة غير موضوعية وراح بعضهم يدعو صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربيا كان، أم جزائريا بدعوى عدم تماشيه مع متطلبات العصر» [2]. في مقابل هذا نجد أن المتمسّكين بالتراث من التيار الأول حافظوا على الهوية الجزائرية الإسلامية، ومن ذلك التراث الصوفي الذي نهلوا منه وأبدعوا قصائد صوفية حداثية. نذكر أبرزهم: **عبد الله حمادي، مصطفى الغماري، عثمان لوصيف، يسين بن عبيد، عيسى لحيلح، وعبد الله العشّي** الذي نحن بصدد دراسة مدوّنته الشعرية الأولى التي تتمثل في ديوان: "**مقام البوح**"، الذي نشره في طبعته الأولى عام 2000م بمطبعة باثنيت،باتنة ثم طُبع الطبعة الثانية من خلال منشورات جمعية الشروق الثقافية بباتنة ودار هومه للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر العاصمة، عام 2007م، والديوان من الحجم المتوسط يتكوّن من سبعة وتسعين صفحة، يحتوي سبعة عشر قصيدة من الشعر الحر تتراوح بين قصائد طويلة وأخرى

---

[1]-أنظر:محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث ــ اتجاهاته وخصائصه الفنية1925-1975ــ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص ص 167، 184.

[2]-المرجع نفسه، ص173

متوسطة الطول،كتبت في فترة زمنية متقاربة باستثناء قصيدتي"**السر**"و"**مديح الاسم**"، تشترك القصائد في موضوع العشق وسحر الكتابة ونفحات صوفية؛ فكل عنوان هو ثيمة من ثيمات الديوان، حيث لا يمكن قراءة القصائد منفصلة عن بعضها. وتتميز القصائد بأسلوب رصين سلس العبارة التي على الرّغم من سهولتها إلا أنها ذات أبعاد مختلفة مفتوحة على التلقي، كما أن الصور الأدبية فيها متنوّعة وغنية؛ إذ تشعّ الاستعارة عبر قصائد الديوان بمختلف تشكيلاتها، لتُشكِّل ملمحًا مميّزا في التركيبة اللغوية للقصائد؛ حيث يطغى النسق الاستعاري على النسيج النصّي العشي بشكل واضح، وهذا ما جعلنا نتناول التشكيلات الاستعارية في ديوان"**مقام البوح**" بالتحليل، كما أن التجربة الشعرية عند العشي توحي بتميّز تقنيات الكتابة؛ فقد توالت إبداعات الشّاعر عِلما أن تجربته الشعريّة قد تخلَّقَت منذ السبعينات حيث نظم أُولى قصائده في بدايات ظهور النّزعة نحو الشعر المعاصر بقضاياه ورُؤاه الجديدة وتشكيله الموسيقي الجديد كذلك. وأثبت العشّي جدارته الفنية حين عكس شِعره رُؤيا خاصة وإبداعاً لغوياً فريدًا يحُيل إلى اقتِدار الشّاعر وامتلاكِه رِقاب المعنى وزِمام اللّغة، كما تُوحي تجربته الشّعرية الصّوفية بثقافة صّوفية واطّلاع على شُذور التّراث الزّاخر. هذا ما سيتبيّن من خلال الدّراسة. كما أنّ الكُتب ورسائل الماجيستير التي درست ديوانه "**مقام البوح**" تُنبِئ بفَرادةِ التّجربة الشعرية الصّوفية وعُمق الدّلالات الرُّؤيوية التي مرّرها الشّاعر عبر قصائد الديوان.

الفصل الأول:

التشكيلات الاستعارية

أولا: التشكيلات الاسمية

ثانيا: التشكيلات الفعلية

ثالثا: التشكيلات الحرفية

رابعا: التشكيلات اللونية

خامسا: التشكيلات الرمزية

توطئة:

تتشكّلُ الجملة الاستعاريّة من بناء تركيبيّ، تحمل فيه الكلمة البؤرة (بتعبير ماكس بلاك) المعنى الاستعاري، ومن خلال تصنيف هذه الكلمة إلى: اسم وفعل وحرف تنشأ التشكيلات الاستعارية المُختلفة في هذا الفصل، وببحثنا عن التركيب اللُّغوي للاستعارة نجد أن أي تركيب لغويٍّ للاستعارة، سواءٌ أكانَ داخل اللُّغة الواحدة، أو مقارنةً بلغاتٍ أخرى، هو تركيب من عناصر أساسيّة قارّة في أيِّ تشكيلٍ لغويٍّ للاستعارة، وهناك خِلاف كبير حول مصطلحات هذه العناصر الأساسية «فكلُّ نظريّة في الاستعارة أنشأتْ لنفسِها مصطلحاتها الخاصّة، سنجدُ مصطلحات البُؤرة والإطار عند **ماكس بلاك**، والحامل والمحمول عند **ريتشاردز** والتّعبير المُتّصل والتعبير المُنفصِل عند **فِنرْ أَبراهام (F.Abraham)** وغير ذلك، غير أنّنا لا نجدُ بـــأسا في العودة إلى المصطلحات الرّاسخة في البلاغة العربية القديمة بشأن هذه العناصر، وهي مصطلحات: المُستعار لَه، والمُستعار مِنه، على الرّغم منْ أنّ استخدام هذه المصطلحات يحمِل في طيّاته انحيازًا لفكرةِ ارتباط الاستعارةِ بالتّشبيه، أوْ أنّ الأساس التشبيهيّ هو جوهر الاستعارة ...»[1]، ففي تمسُّكنا بهذه المصطلحات تأصيلٌ للمصطلح العربيّ، كما أن هذه المصطلحات في صيغتها مشتقة من المصدر الأساس لهذا البحث وهو(الاستعارة)، غير ما فيه من وُضوح وتمييزٍ في العبارة .

وفي هذا الفصْل سنُركِّز البحث في العناصر القارّة في أي تركيب استعاري واختلاف تشكيلاتها؛ حيث «إنّ التركّيب اللُّغوي للاستعارة شأنُه شأن أيّ تركيب لغويّ آخر، يحتوي على العناصر نفسها، ويتبَع القواعد النحويّة نفسها لكلّ لُغة، لكنّ البحث فيه هو بحثٌ عن الكلمة الاستعارية أو العبارة التي يكون وُجودها سببًا في بروز الاستعارة ... إنّ هذه الكلمة الاستعارية هي التي تُحدث التّمايُز الدّلالي، والتي يكون مَوقِعها داخل التركيب سببًا من الأسباب المُهمّة في أنْ تعملَ بعضُ الاستعاراتِ، وتكُفَّ أُخرى عن العمل، وهو موضوعٌ تحدّث عنه عبد القاهر بالتّفصيل في دلائل الإعجاز فيما أسماه بالنّظم، ويعدُّ عبد القاهر من أهمّ من بحثوا موضوع التركيب اللُّغوي للاستعارة، وكذلك السّكاكي في "مفتاح العلوم"»[2].

كما أن **عبد القاهر** من أهمِّ من الْتفتُوا إلى الفُروق التركيبية في الاستعارة على الرّغم من

---

[1]-أحمد حسن صبره وسعد سليمان حموده: التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط2، 2002م، ص19.

[2]-المرجع نفسه، ص 19-20.

بعض الإشارات القليلة قبله إلى هذه الفروق . وقد قسّم الاستعارة في أسرار البلاغة إلى قسمين: استعارة إسمية، واستعارة فعلية[1]. ويصنّف **السّكاكي** الاستعارة في الحروف تحت باب الاستعارة التبعية[2]. وسنُفصِّل هذه التّشكيلات وتنوّعها في الخطاب الشعري الصوفي من خلال ديوان "**مقام البوح**"، والدلالات الكامنة في مُختلف تشكيلاتها، وكيف يتشكّل الخطاب الاستعاري داخل الخطاب الصُّوفي عند عبد الله العشّي كما سندرُس أهمَّ الفُروقات بين هذه التّشكيلات، كما سنُحاول تأويل بنيتها الدلاليّة والغّوْص في طيّات معانيها الصّوفية.

[1]-أنظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2003م،ص38ـــ39.

[2]-أنظر: السكّاكي، مفتاح العلوم، ص88.

أولا: التشكيلات الاستعارية الاسمية:

نقصد بالتشكيلات الاسمية "الاستعارة الاسمية" أو الاستعارة في الأسماء (the noun métaphore) وقد اهتمّ البلاغيّون القدماء بالاستعارة في الأسماء اهتمامًا واضحًا حيث أطلقوا عليها استعارة أصليّة، «وهي التي تكون في أسماء الأجناس غير المشتقّة ويكون معنى التشبيه داخلا في المستعار دُخولاً أوّليًّا»[1].

فقد اعتبرُوا الاستعارة الجيّدة ما ابتُني منها على التشبيه، كما أن الأصل في الاستعارة أن تكون في الأسماء وبهذا تكون الاستعارة الاسمية أحدَ أهم الاستعارات التي اهتمّت بها الدراسات القديمة .

وكما سبق أنْ ذكرنَا فقد تحدّث **عبد القاهر الجرجاني** عن الاستعارة في الأسماء والأفعال، وقرّر أنّ اللّفظة إذا دخلتها الاستعارة فإنّها لا تخلُو من أن تكون اسمًا أو فعلًا، وإذا كانت اسمًا فإنّه يقعُ مستعارًا على قِسمَيْن:

أحدُهما: أنْ يُنقل من مسمّاه الأصليّ إلى شيء آخر ثابت معلوم ويجرى عليه، ويجعل مُتناوَلاً تناول الصفة للموصوف. ومثل ذلك "رأيت أسدا" أي رجلا شجاعا و"عنَّت لنا ظبية" أي :امرأة.

وثانيهما :أنْ يُؤخذ الاسم عن حقيقته ويُوضع مَوضِعًا لا يبين فيه شيءٌ يُشار إليه، فيُقال هذا هو المُراد بالاسم والذي استُعير له وجُعِل خليفةً لاسمِه الأصليِّ ونائبًا مَنابه .ومثالُه قول لبيد (الكامل):

وَغَداةَ ريحٍ قدْ كشَفتُ وَقِرّةٍ إذْ أصبحتْ بيدِ الشّمال زِمامُها

وذلك أنّه جَعل للشّمال يدا، ومعلومٌ أنّه ليس هناك مُشارٌ إليه يمكن أن نُجري اليدَ عليه كإجراءِ الأسدِ والسّيف على الرَّجلِ في مثلِ: "انبرَى لِي أسَدٌ". [2]

ويُقرُّ **عبد القاهر الجرجاني** أنَّ هذه ليست استعارة بسيطة يظهَرُ فيها معنى الشّبه أو يمكن استبدالُها بجملة توازيها معنىً، بلْ إنَّ علينا التدبُّر وإعمال الفِكر لنَفهم ما يقصدُه لبيد من استعارته يدًا للشّمال، ومَغزاه من ذلك .وفي هذا المِثال تظهرُ دينامية الاستعارة، وقابليّتُها للتأويل دون الحاجة للقياس التّشبيهي .

---

[1]- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي ـــ، عربي، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت ـــ لبنان، ط2000م، ص 87.

[2]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،ص38.

وتكون الاستعارة في الأسماء على ثلاثة تشكيلات: اسم العلم، الاسم المصدر، واسم الجنس.

أما **اسم العلم** : فقد رَفض البلاغيون الأوائل أن يكون اسمًا مستعارًا،لأنه في جميع مواقِعه أصْلٌ «ومن حقّ المجازِ أن يكونَ مسْبوقًا بوضع أصليّ ثم يُنقل عنهُ،ومن حقِّ المجازِ أن يكون بينه وبين ما نُقل عنه علاقةٌ يحسُن لأجلِها التجوُّز والنّقل . وهذا غيرُ موجودٍ في الأعلام . ولكنّهم جوّزوا ذلك في الأعلام التّي اشتهرتْ بنوعٍ من الوَصف(يحملُ أصحابُها شُهرة وصف تحمل أسماءهم دلالة ذلك الوصف) مثل حاتم(الجود) في "رأينا اليوم حاتمًا" أي رجلاً كاملَ الجودِ»[1]. إلا أن هذا النّوع من الاستعارة غير موجود في المدوّنة ديوان "مقام البوح" التي سنتناولها بالتحليل والتأويل وذلك لأن التجربة الشعرية الصوفية تطغى فيها الذّاتية كما أنّ هذا النّوع من الاستعارة يستحضِر شخوصا وما تكتنزه من حمولة ثقافية وأيديولوجية توظَّف مُعظمها في الخطاب السردي أو الشّعري القصصي حيث يستعير الشاعر شخصيات ومثل هذه الاستعارة تحتاج لنوع آخر من الدراسة و عينة مختلفة من النُّصوص، لذا آثرنا أن لانُفصّل القول فيها.

والثاني **الاسم المصدر**: هو والمشتقّ منه، وقد يَدخُله المجازُ إذا وقع في غير موضعه مثل:"رجلٌ عدْل"، وغير ذلك من المُشتقّات والصِّفات.

الثالث **اسم الجنس** :وأكثر ما يرد المجاز في المفرد منه مثل: "أسدٌ"و"بحرٌ"و"ليثٌ" وغير ذلك من الأسماءِ المفردة التي تفيد[2].

نالت الاستعارة الإسمية اهتماما واضحا لدى الدارسين الغربيين حيث خصصت لها **كريستين بروك روز** (Christine brooke rose) فصلاً كاملاً كان له القدَحُ المُعلَّى من كتابها "قواعد الاستعارة" (A gammer of metaphor) وقد قسّمت التركيب الاسمي للاستعارة إلى خمسة أقسام هي:

- الاستبدال البسيط Simple Replacement
- صيغة الإشارة The pointing Formula
- الفعل الرابط The Copula
- الربط بفعل جعل The link with to make

[1]- ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص99.

[2]- ينظر:المرجع نفسه، ص 99.

ـــ الإضافة The Genitive

سنهتم بالحديث عن قسمين فقط هما: الاستبدال البسيط (Simple Replacement) والتركيب الإضافي(The Genitive) لأهمّية هذيْن النّوعين من جِهة ووجود مثائِل لكثير من تفصيلاتها في البّلاغة العربيّة من جِهة أخرى[1].

ويصنَّفُ هذان التركيبان ضِمن التركيب الاسمي الخالص (اسم +اسم)إما (تشكيل وصفي) أو (تشكيل إضافي)، «قبِلتْ **بروك روز** هذا التركيب كأحد أنواع الاستعارة، وإنْ رأَتْ أنّهُ أقلُها استِخداما بسبب وُضوحه الشّديد، فالتّعبير الحقيقي فيهِ يكونُ بإزاء التعبير الاستعاري في صيغة واحدة، لكنّنا مِن ناحية أُخرى نجد هذا التركيب هو أكثرُ التراكيب استشهادًا بهِ في بحوث الاستعارة الحديثة. استقرّ هذا التركيب الاسمي في البلاغة العربيّة على أنّه تشبيهٌ،في أوْجزِ تشكيلٍ له (التشبيه البليغ)=(مشبه +مشبه به) واختلف العلماء في تصنيفه في خانة التشبيه أو الاستعارة، ووقف عبد القاهر أمامه حائِرًا...»[2] فعدّهُ مرّةً استعارة، ثم قيّد ذلك بقيْد مُهم «هو عدَمُ دخولِ أداةِ التّشبيه عليه بيُسْر؛ فجملة مثل "هو الأسدُ" و"هو شمسُ النّهار" و"هو البدرُ حسْنًا"،وأيّ موضع يُذكر فيه المشبّه بلفظِ التّعريف، يكونُ قابلاً لدخول أداة التّشبيه عليه، ولذلك يُعدُّ تشبيهًا، أما إذا استُخدم التّنكير في ذِكر المشبّه به،فإن الاسمَ قد خرجَ بالتنكير عن أن يحسُن إدخالُ حرفِ التشبيه عليه،وبهذا يُصبح إدراجُه في خانة الاستعارة صوابًا،"فلو قلتَ "هو كأسدٍ"،"هو كبحر"، كان كلاماً نازلاً غير مقبول كما يكون قولك "هو كالأسد" إلا أنه وإن كان لا تحسن فيه "الكاف" و"كأنّ"، بأن يوصف الاسم الذي فيه التشبيه بصفة لا تكون في ذلك الجنس،أو أمر خاص غريب، فقيل :"هو بحرٌ من البلاغة"، و"وهو بدرٌ يسكن الأرض"...وكقوله (الكامل):

شَمْسٌ تألَّقَ والفِراقُ غرُوبُها عنّا وبدْرٌ وَالصُّدُودُ كُسُوفُه

فهذا أقربُ أن نسميّه استعارة، لأنّه قدْ غمُض تقدير التّشبيه فيه، إذْ لاتصلُ إلى الكاف حتّ تبطُل بنيةُ الكلام، وتبُدَّل صورته، فتقول: هو كالشمس المتألِّقة، إلا أنّ فِراقها هو الغُروب، وكالبدْر إلاّ أنّ صُدوده الكُسوف»[3].

ويرى أحمد حسن صبره في تحليله لنص الجرجاني السابق، أنّ عبد القاهر قدْ لجأَ في التّفرقة

---

[1]-يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي، الأبعد المعرفية والجمالية، ص 167.

[2]-أحمد حسن صبره وسعد سليمان حموده: التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، ص 24،23 .

[3]-عبد القاهر الجرجاني،أسرا البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ص 244.

بين التّشبيه والاستعارة في هذا التركيب الاسمي إلى محكٍّ غامض؛ فهو يضع في البداية التنكير، أو التعريف في المشبه به فرقًا بينهما، ثم يعود ليقرّر أن التّنكير الذي يجعلُ التركيب أقرب إلى الاستعارة، قد يحتملُ معه دخول أداة التشبيه عليه، ولذلك يلجأُ إلى محكٍّ آخر، هو غُموض تقدير التشبيه فيه، وهو محكٌّ أسلوبي غير قابل للضبط، لذلك فإن جلَّ البلاغيّين بعد عبد القاهر أهملُوا هذا التركيب الاسمي، في حديثهم عن الاستعارة[1]، على الرُّغم من أنّ الباحث المُستشرق النّمساوي **غرينوباوم (Gustave Edmund Grunebaum)** قد أشارَ بصيغة الجمع أنّ العربَ حين تقول: "زيد أسد" فذلك استعارة[2].

وبعد الاطّلاع على هذه الآراء التي تُصنّف جلّها هذا التركيب الاسمي البسيط في مبحث الاستعارة، نرجّح قبَوله في الدراسة خُصوصا لّما نعثرُ على مثل هذا التركيب في المدوّنة الشّعرية وهي:ديوان "مقام البوح" التي اخترنا تناولها بالتحليل في هذه المذكّرة وهو في رأيي ليس بتشبيه لأنّ الشاعر لا يشبّه بل يستعير صورة لتشكيل صورة ذات معالم خاصة تتشكّل داخل خياله فيربط بين المتنافرات والمُتجاذِبات كي يحقّق غرضه الفنّي ويحفّز القدرة القرائية الخلاّقة التي تتشكّل هي الأُخرى في مخيّلة المتلقي الذّي يلتقِطُ عدوى التّشكيل، إنّ هذه القُدرة لا تمتلِكها سوى الاستعارة، وهذا لا يُقلّل من شأن التشبيه إلّا أن تقنياته مختلفة وخصائصَه تُحفّز قدرةً أخرى في المتلقّي تتعلّقُ بالمقارنة والرَّبط لا بالخيال الخلاّق.

1- التشكيلات الاستعارية الإضافية:

تتشّكل الاستعارة الاسميّة في الخطاب الصوفي المعاصر في صورة ثنائيات إضافية (مضاف+ مضاف إليه)، «وتتحدّد عمليّة الإضافة في اللّغة العربية بإسناد معنى إلى آخر، إذْ يُعرَّف المضاف أو يُخصّص باللّفظ المضاف إليه، وتستلزِم هذه العلاقة تجانُس النّسبة بين هذين المتضايفين، نحو: كتاب الأستاذ، حديقة الورد، وإذا دخلت الاستعارة في هذا التركيب الإضافي، فأوّل ما تعمد إليه هو خلخلة هذه النسبة المتجانسة بين المتضايفين، بل هدمَها وإعادة تشكيلها لتسمو من تركيب عادي خامل إلى تركيب صُوَري حافل بالعلاقات المُوحية».[3]

---

[1]-أحمد حسن صبره وسعد سليمان حموده :التفكير الاستعاري، والدراسات البلاغية، ص 24.

[2]- جوستاف غرينوباوم: حضارة الإسلام، تر:عبد العزيز توفيق،ص416. نقلا عن:أحمد حسن صبره وسعد سليمان حموده، التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، ص 24.

[3]-يوسف أبو العدوس:التشبيه والاستعارة ــ منظور مستأنف، ص147.

ويشير **فريدريك** (**Friedrich**) إلى أن هناك نوعين من الاستعارة الإضافية هما:

1- الاستعارة الإضافية المتطابقة **The Identifying Genitive- Metaphor**

2- الاستعارة الإضافية الوصفية **The Attributive Genitive-Metaphor**

ويرى أن الاستعارة الإضافية أكثر حدوثا في الشعر الوجداني الأوروبي الحديث ...ومن أمثلة الاستعارة الإضافية المتطابقة قَوْل إلْوَارْد(**Eluard**) :

أ- هشيم الماء، ب - بحور الحظ.

ويمكننا استبدال الكلمة بالأخرى فنقول: الماء هشيم، والحظ بحور حيث يُفسَّر الاستعاري بشكّل حرفي[1]. ولذا سُميّت بالمتطابقة لأن الاستعاري والحرفي متطابقان ومن أمثلة الاستعارة الإضافية الوصفية قول الشاعر الإيطالي أنكارتي (**Ungaretti**) :"صَرخاتُ المرَايَا الخَرْساء"،وقول إلوارد: «بوَاتِرُ العُيُون» [2].

ونجد أمثلةً كثيرة في الشّعر العربي للاستعارة الإضافية، خصوصا في الشعر الحديث حيث يُشكّل هذا النّوع من الاستعارة ظاهرة مميّزة لدى بعض الشعراء المعاصرين.

وكما أن الاستعارة الإضافية بنوعيها تخلق علاقات جديدة بين الكلمات كذلك فإنّ المعنى الاستعاري في التركيب الإضافي للاستعارة قد لا يُنتج دلالة إضافيّة بل يقتصِر على استعارة محمولٍ لموضوع على سبيل المجازِ مثل: "يدُ الموْت" أي الموْت، و"سِجْن الحبّ" أي الحُب. وهنا تُمثّل هذه الإضافة استعارة إضافيّة متطابقة بسيطة، يستعملها الشُّعراء بكثرة .

وهذا التّشكيل الاستعاري الإضافي هو ما سنتبيّن حضوره في ديوان عبد الله العشي "**مقام البوح**"، ونحاول استشفاف تركيبه النحوي ودلالاته الناتجة كما سنكتشف أسرار الاستعارة الإضافية في خلق المعنى الصُّوفي في قصائد هذا الديوان.

أ- التشكيلات الاستعارية الإضافية في "مقام البوح":

يشكّل الشاعر المُعاصر قصيدته وفق رؤيا خاصة تُحيله إلى توسُّل تقنيات تعبيرية تنسجم مع هذه الرؤيا، ويطمح إلى اختراق عوالم لغويّة جديدة فيجنح إلى المزج بين دوال متباينة معتمدا التقنية

[1]-المرجع السابق، ص181.

[2]-المرجع نفسه، ص147.

الاستعارية التي تكون في تشكيلها الإضافي البسيط، الوسيلة الأبسط والأخفَّ إيقاعا في عملية تشكيله لقصيدته المعاصرة، حيث يلجأ الشاعر إلى التركيب الاستعاري الإضافي لسهولة تشكيله ووقْعه المميّز في ذهن المتلقّي، كما أنّ الشّاعر من خلال مزجه في هذا التركيب الاسمي بين متضايفين غير متجانسين يعمدُ إلى خلق لغة أخرى كالرّسام الذي يمزج بين لونيْن متنافريْن ليحصل على لون غير مألوف، فيخرق الشاعر آفاق التلقي عند القارئ ويُلزمه بمحاولة الاستكشاف في مغامرة لغوية ينهل منها لذّة النص.

ونجد هذا التركيب الإضافي في مناحي مختلفة من ديوان **"مقام البوح"**،حيث يتوسّل عبد الله العشّي هذه التقنية الاستعارية في بثّ تجربته الصوفيّة، وتُفاجئُنا مقاطع مثل: "**صَهْوة العُمْر، صَهَد السَّنوات، بَاب العرُوج"، "دَافِء الرُّوح، حَقْل العِبَارة"، "نَدى الشِّعر، رَقِيق الأَغَاني، بَحْر الأَنْوار، بَحْر الظُّلُمات فيُوض الأنوارْ، مَاء الطُّهْرِ، خمرَ العِشْق**"[1]....إلخ.كما قد تتشكّل في صورة ثنائيات وصفية (نعت+منعوت)، وهذا ما نجده في: "**الأُفُق المُسْتحيل**"، "**البَهاءُ الخُرافي**"، "**غَيْب سَاحِر**"[2]...، هذه الثُّنائيات هي صُوَر المُثنويات اللّغوية التي تُشكّل اللُّغة التي يقومُ عليها الخطاب الصّوفي المُعاصر في أساسه[3]، ونقصد بصور المثنويات اللُّغوية تلك التركيبات اللّفظية التي تُصاغ بشكْلٍ ازدواجيّ يجمع أو يوَحِّد في علاقةٍ تضاديّة أو جدليّة بين النّعت والمنعوت، الاسم والصفة، المجرّد والماديّ، المحسوس والملموس، وقد برَع في صياغة هذا النّمط من الصّور ــ التركّيبات اللُّغوية ــ **عبد الصبور و أدُونيس** على الرّغم من انتشارها لدى معظَم شعراء القصيدة المعاصرة، إلاّ أنّهما جعلاهَا جزءًا من رُؤيتهِما وأُسلوبهما... [4] كما اعتمدها شعراؤنا الجزائريّون في خطابهم الصوفي المعاصر ــ كما يرى محمد كعوان ــ لعدّة أسباب نذكر منها : أنّها أبْسَطُ وسيلة لتشكيل الصُّور المركّبة والكليّة،فهي لا تُجهد الشّاعر من جِهة كما أنّها تمتاز بالقِصر في المقاطع، وبذلك تخلقُ نوْعًا من التدفّق الشّعري بسيطِ الإيقاعِ، مُكثّف المعاني، كما تمتاز بسُهولة مزجِها مع دوال وتعابير أُخرى

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص17 ــ19.

[2]-المصدر السابق، ص 27-28. .

[3]-أنظر: محمد كعوان، الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، نوقشت2008م، جامعة قسنطينة، ص302.

[4]-أنظر: دورة البارودي، الدورة الثالثة،أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطيين للإبداع الشعري، القاهرة12ــ14 ديسمبر1992م، ص565. www.albabtainprize.org بتاريخ:14 مارس2014.

(الانتقال من حقل دلالي إلى آخر) إضافة إلى رمزيّة دوالّها التي استقاها شُعراؤنا من معجم صوفيّ له امتداداته العرفانيّة وخصوصيّاته الحداثيّة، في العصر الحاضر. [1]

ومن هنا تميّزت هذه التشكيلات وبرزت بقوّة في ديوان "**مقام البوح**" إذْ نُلاحِظ تواتُرَ ظُهورها عبْر الدِّيوان، حيث تتفوّق على التّشكيلات الوصفية من حيث الكم بنسبة عالية.

تتميّز هذه المُثنويات بالتّناقض الدّلالي، والتّنافر إلاّ أنّها تقنيّة استحدثَها الشّاعر المُعاصر للتّعبير عنْ تداعياتِ روحِهِ المشتاقة المتألّمة لبُعدها عنِ الوِصال، كما أنّها أبدعتْ رؤيةً حديثة للباطن تغْدو أعمقَ وِحدة وتلاؤُمًا، ولا يزيدُها التّناقُض الحسِّي إلّا خصبًا وإيحاءًا وإشْعاعًا.

تنطوي هذه المثنويات على صُور أراد الشاعر أن يُخلخل من خلالها توازُن جاذبيّة استقبالِ القارىء، حيثُ تُضاف دوالٌّ إلى دوالّ من غيرِ طينتِها لتخلق إكسيرًا كيميائيًّا تنبثِق منه دلالاتٌ صوفية مُغرقة في عمق الرّحيق العرفاني، فنجد في قصيدة "**افتنان**"لعبد الله العشي، افتنانًا كبيرا في تشكيل المعنى الشّعري، ورسم صورة الصّوفي في لحظةِ الوَجد، ولْمحة التَّجَلِّي:

«**حينَ يُومضُ في الرُّوحِ ذلكَ البريقْ**

يترجَّلُ قَلْبي عنْ **صَهوةِ العُمر**

كيْ يستريحَ بظلِّكِ

منْ **صهَدِ السّنوَات**

ويفتحَ **بابَ العُروجِ** إلى قُبَّةٍ ...

في **الفَضاءِ السَّحيق**»[2]

تُصوِّر هذه المقاطع رحلةَ الإنسانِ ممتطيًا عمره، هذه المطيّة التي جسّدت العمْر الذّي قد يشدُّ ويسهو عن الطّريق، يترجّل عنه قلبُ الصُّوفي كي يستكِين في ظِلال الرّحمان ويستريح من (**صهدِ السّنوات**). ويتّخِذُ الزّمنُ مُجدّدًا صورة أخرى فبَعد أنْ كان في صورة حيوانيّة هاهو ذا يتشَكَّل ليأخُذَ صورة الصّحراء الصّاهِدة التي تلفحُ الإنسانَ بحرارتِها، تائهًا في كُثبانِها .هذه الصُّورة للإنسان الغريب في الصّحراء التّائهِ فيها تقفُ في مُقابلتها صورةُ الصُّوفي الغريب بين النّاس التّائه عن دُنْياهُم

[1]-محمد كعوان: الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 302.

[2]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص 17.

المتلذِّذ بالعُزلةِ مع الله عنهم، المُتخلِّي عنْ عُمره وسنوات شقاه، عازفًا عن رحلة الذّواب الماديّة، مُنطلِقا نحو رِحلة الأرواحِ النُّورانية فاتحًا (**بابَ العُروج**) إلى قُبّة في الفضاء السّحيق، حيث يتخلّى الشّاعر عن دُنيا الشّقاء ويفتحُ باب العُروج «باب الأبواب هو التّوبة لأنّها أوّل ما يدخُل بهِ العبد حضرات القُرب من جانب الرّب»[1]

تُشكِّل استعارةُ (**باب العروج**) استحداث باب يعرج من خلالها الصوفي إلى الله، وأوّل الأبواب التّوبة، وبهذا يكون لكلِّ مقامٍ باب. هذه الباب التي جسّدها القول الشعري هي باب خياليّة لا وُجود لها حقيقةً، فالشّاعر الصّوفي المُعاصر يتصوّر رحلةً تتقاسمُها منطقتان، منطقة وَهْميّة وأخرى محسوسة، فينهلُ من المحسوس ليُسبغ من عالمه على المجرّد، ويستعيرُ من الماديّ (الدافئ) للمجرّد (الرُّوح)؛ هكذا تتشكَّلُ استعارة (**دافئ الرّوح**)؛ إذْ لا تملِك الرّوح «اللّطيفة الإنسانيّة المجرّدة»[2] من عالم الحسّ إلّا كُنهَها وعلْمُها عند الله، لكنّ الشّاعر يصِفُها بالدِّفء، فهلْ هناك روحٌ دافئة وأُخرى حارّة وأخرى باردة ؟

«إنّ تطوُّرات الرُّوح من النّفس والعقل والقلْب والرُّوح والسِّر،كلٌّ طوْرٍ لَهُ حدٌّ ينتهي إليه ...وأمّا الرّوح فحدُّ عِلمِها وإدراكِها مواجهةُ أنوارِ الملكوت طالبةً أسرارَ الجبروت قد استراحتْ من تعبِ السّير،لكنّها لم تتمكّن من السِّر...»[3]

هكذا نفْهمُ لِما ترجّل القلب عن (صَهْوةِ العُمر)، واستراح من (صَهَد السَّنوات) هذا السّيْر الحثيث والتجرّد من كدر النفس الغريزيّة والتفكّر في مخلوقات الله الحسيّة، هو ما يشكّل حياة الإنسان الصّوفي وما (استبقتْهُ السّنوات) و(ما أغْفَلتْه المَرارات من دافئ الرُّوح) قبل أن تضطرم نار الجسد الغريزية مُجدّدا، لِذا كان سفر الصّوفي التأمّلي يعرُج بروحه من نفسه وعقله ليَعبُر من عُدوة الدُّنيا إلى عُدوة القُصوى "الفضاء السحيق" حيث مركزُ الوُجود.

ثم تأتي باقي المُثنويات اللُّغوية في صُوَرٍ تنقُل المجرّد إلى عالم المحسوس، أو تُغرق في تجريد المجرّد، هكذا تدخُل العبارة باعتبارها قولاً إلى عالم النبات(حقل) في مقطوعة: «**حقْلَ العِبارَة في كَلِمَاتي**»[4] إذْ تملأُ المرأة التي يتخيّلها الشّاعر بالوهج الخصب حقل العبارة في كلماته، لينبُت قولاً

---

[1]-عبد المنعم حفني : معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة،بيروت، لبنان، ط2،1987م، ص31.

[2]-رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999،ص419.

[3]-المرجع نفسه، ص 419.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 18.

شعريًّا هذه الصورة التي شكّلها الشّاعر بالمزج بين عالم الكلمات وعالم النباتات، أحدثتْ فجوةً في تصوُّر القارىء وخلَقت خرْقاً في نظام دوالّه اللُّغوية. هكذا تنْحُو الاستعارة في تشكيل صُوَر غير مألوفة من طريق المُزاوجة الدّلالية بين حقلين دلاليّين متباينيْن ليُشكّل الشّاعر صورة المرأة القصيدة، ويستمرّ العشّي في استنطاق كائنات الطبيعة من خلال المزْج بين عالمها الحيْ بألوانه وعالم الشّعر، في عبارة «**تخَلَّى ندَى الشِّعرِ عنِّي**»[1] حين يتخلَّى ندَى الشّعر عن الشاعر ويغيب «**جميلُ الكلاَم**»[2] ، وهكذا يشَكِّل الشّاعر انقطاعَ الوَارد الشِّعري عنه في صورة غياب النّدى عن النّبات ليترُكه في خُلوة مع الصّمت في جدْبٍ شِعْري.

وهكذا نجِدُ أنّ هذه التّشكيلات الاستعارية الثنائية الإضافية، خلقت صُور مثنويات لغويّة تُحقّق من خلال تِقنية التّبايُن والتَّشابك الدّلالي بين ثنائيّاتها ترابطًا وتلاحُما بين مُكوّنات التّجربة الشّعرية والشّعورية تعضِدُه تلك العلاقة الوَشيجة بين المُضاف والمضاف إليه في كونهما اسمين لا فاصلَ بينهما يتعلّقان تعلُّقا معنويًّا، بمعنى ذهني من معاني النحو –فالإضافة نسبةٌ تربط شيئين فتجعلُهما شيئا واحدًا–[3] وبهذا تدخل كلتا الكلمتين المتضايفتين كلٌّ في إطارِ جارتها لتغدوَا اسمًا واحدًا كما قرّر النّحاة الأوائل. وبهذا المزج الكيميائيّ بين الكلمات المتضادّة والمُتنافرة تحقِّق الاستعارة أحدث التّقنيات المعاصرة في التّعبير اللُّغوي عن تلك المشاعر المحتدمَة المتناقضة في الذّات الشّاعرة، وتُشكّل أبرز معطيات الكتابة الحداثّية في ظلّ التّجربة الشّعرية الباطنيّة. هذا التشكيل الاستعاري الاسمي الإضافي هو أحد أكثر التشكيلات الاستعارية الاسمية انتشارًا عبر ديوان "**مقام البوح**"، وقد امتازَتْ تشكيلاته بتوظيف التّنافُر عبر ثنائيات ضديّة حاول الشاعر من خلالها تشكيل عالم آخر مميّز هو عالم القصيدة، وقد اعتمد الشاعر تشكيلا إسميا آخر هو التشكيل الاستعاري الوصفي الذي جاء هو الآخر في شكل ثنائيات ضدية، وهو ما سنحاول استشفاف تقنيات تشكيل المعنى الاستعاري فيه.

2– التشكيلات الاستعارية الوصفية:

تتشكّل هذه الثُّنائيات الاستعارية الوصفية من (نعت+منعوت) وهي أحد أشكال المُثنوَيات اللُّغوية. وقد اهتمّ البلاغيّون الجُدد بهذا النّوع من الإسناد فَهُم من خلال الانحراف الذي لمسُوه في الشّعر الحديث، وجدُوا أن إسناد المنعوتات التي تتمتّع بنسبة واضحة من الانحراف، أو عدم المناسبة

---

[1]–المصدر السابق، ص 20.

[2]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–ينظر: سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر،ط1،2001، ص 235– 236

قياسا للإسناد في الجملة المعيارية، هو المدْرج الأوّل للتخيِّيل الشّعري [1]. إنّ هذا التّشكيل الوصفي الذّي يتميّز بالمُفارقة في الأداء من خلال تحرير العبارة من حتميّة علاقات المجاورة المكرُورة، هو أكثر الصيغ التركيبية التي تشكّل الشّعرية المعاصرة.

جاءت هذه الثنائيات الاستعارية الوصفية لتُحقق تصويرًا يلبسُ فيه المنعوت نعته، إلا أنّ ظُهورها عبر ديوان "مقام البوح" كان أقلّ كثافةً نسبةً إلى التّشكيلات الاستعارية الإضافية وذلك لأنّ أسلوب الوصف يميل إلى التعبير الحقيقي لهذا يَقِلُّ هذا الأسلوب في التّعبير الاستعاري، وترِدُ هذه الثُّنائيات الوصفيّة في قصيدة **"افتنان"**: «**الأفُق المسْتحيل،البهَاءُ الخُرافي**»[2]، وفي قصيدةِ **"العَودَة من وراءِ الماء"**: «**السِّنين اليابسات**»[3]، وفي قصيدة **"القصيدة"**: "**لأحرُفي اليوَابس القَعيدة**"،"**غزالةً خضراءَ**"،"**الضُّحى المَخمُور**"،"**العواصِف الغَضْبى**"، "**هواجِس ميّتة شرِيدة**"[4].

هذا التعبير الاستعاري يتشكّل من اسم (منعوت) +اسم (نعت)، والنّعت كما نعلم «يُطابق المنعُوت مطابقةً تامّة في الحالة الإعرابية،رَفْعا أو نَصبا أو خَفضًا، ويطابق منعُوتَه في التّذكير والتّأنيث، وفي الإفراد والتّثنية والجمع، وفي التّعريف والتّنكير»[5].وبهذا يكون النّعت والمنْعُوت توأمان مرتبطان شكلاً ومعنَى .

لَّما نعمدُ إلى تفكِيك هذه التّوائم الاستعارية الوصفية للفحص واستجْلاء الصّورة التي تُحقق جماليّتها هذه العلاقة الوطيدة لغويّا ومعنويّا دون أن نفصلها، نجد أنّ: ثنائيّة (الأفُق المستحيل) تجمع بين:

-الأفق =مادي، محسوس، طبيعي

-والمستحيل=معنوي، غير محسوس.

وتُظهر لنا هنا مدَى المفارقة بين الكلمتين والفجوة الاستقبالية والقَبولية بينهما، إلاّ أنّنا لو نسْتعين بتقنية من أساسيات نظرية الاستقبال، وهي تقنية ملء الفراغات فستظهر لنا أهميّة هذا التعبير الاستعاري في تلغيز الدّلالة. ويستعينُ الشّاعر المعاصر بهذه النّقاط لسدّ رغبته إلى التّعدُد في مُمكنات

[1]-صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص56.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح،ص22.

[3]-المصدر نفسه، ص 47.

[4]-المصدر نفسه، ص59-61.

[5]-سناء حميد البياتي: قواعد النحو في نظرية النظم، ص257.

النّص، وتركِ تلك النّقاط للقارئ كيْ يملأَها بما يشْتهي هوَ، وهنا تأتي العبارة: «**يُطلُّ عليَّ منَ الأُفُق المُستَحِيل...**» [1].

يمكنُنا أنْ نملأَ النّقاط بما لا حَصْر لهُ من الكلِمات:من الأفق المستحيل (**المَنال**)، الأفق المستحيل (**الوُصول**)،الأفق المستحيل (**نِهايتُه**)، المستحيل (**طَوْله**)...إلخ.

هكذا ينْجلي المعنى فالأفق مستحيلٌ الظّفر بأوّلِه أو آخِره غيرُ ممكِنٍ الوُصول إلى حدٍّ له فهو غيرُ محدود على مدّ البصر، والأُفُق في العرفانية الصّوفية، هو الأفق الأعْلى: «هو نهايةُ مقامِ الرّوح، وهي الحضْرة الواحدة والحضْرة الأُلوهيّة»[2]، وهنا يرتقي الشّاعر من الأفق الطبيعي السّماوي إلى الأفق الأعلى حيث الحضرة الألوهية تزيح السّتار «**لِكَيْ يَتجلّى البَهاءُ الخُرافيّ...**» [3] هذا الأُفُق الغيبيّ مُستحيلُ المنال هو ما أفرز هذه التَّوأمة بين(الأفق والمستحيل)، لكي يتجلّى "**البهاءُ الخُرافي**" هذه المُثنوَية التي تُشكِّل مُفارقة بين البَهاء =المحسوس، والخُرافي= المجرّد،تُجسّد إمعانًا في توصيف انعكاس البهاء في نفس الشاعر إلى درجة الخرافيّة بما تمتاز به الخرافة من مُبالغة في وصف الأشياء، كما أن عناصرها خارقَة عجيبة، من نسج الخيال هذه الأوصاف هي شُحنة من الدّلالات في كلمة واحدة هي (الخُرافي) التي تصفُ بهاء الحقيقة الإلهية التي تجلّت للصُّوفي في حضرة الأُفق الأعلى، وهنا تتجلّى خاصيّة الإيجاز وبلاغتُه في الاستعارة، حيث تجمع عناصر متعدّدة في استعارة كلمة واحدة، حتى أنّه لم يتحمّل هذا البهاء يقول: «**آه...منْ يتحمّل هذا البهَاء..**» [4]

وفي قصيدة"**العَودة من وراء الماء**" نعثُر على تشكيلٍ وصفي يجمع بين المجرّد و المحسوس مجدّدا في صورة توقِظ مشاعر الحُزن يقول العشي: «**أنَا عُدتُ مِنْ أطلالِ أيَّامِي ...ومِنْ بدَدِ السِّنينِ اليَابِساتْ**»[5]. في هذه الاستعارة (**السّنين اليابسات**) تجسيمٌ للمعنوي فقد وصف الشاعر سنِينه التي عاد منها باليابسات خالِعا عليها لَبُوس المادّة قاصِدًا جدْبها من خيرات المعرفَة بالحقيقة الإلهية، وتُحقّق الاستعارة في هذه الثنائية طاقة تعبيريّة تشحن العِبارة بعواطف الشّاعر وتخرِق المألوف اللُّغوي، بخلْق لُغة أخرى.

وفي قصيدة "**القصيدة**" نجد توظيفًا بارزاً لصُور المثنويات اللُّغوية ذات الطّابع الوصفي، في

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 22.

[2]-عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص56.

[3]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 22.

[4]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5]-المصدر نفسه، ص47.

شكل ثنائيات هي: "**غزالةً خضراءَ**"، "**الضُّحى المَخمورُ**"، "**العَواصف الغضبى**"[1]، هذه الثّنائيات التي استعار الشاعر مفرداتها من الطّبيعة إلّا أنّه أضاف لها نكهة شعريّة من موسوعتِه الخيّالية الصّوفية، فالغزالة خضراء، هذا اللّون هو رمز صوفي إسلامي مرتبط بالشريعة، كما أنه الصّفة الدّالة على الحياة والخصب والتجدُّد، حيث تغدو أميرة الشاعر في هذه المقطوعة "**غزالةً خضراءَ في حدائقِ الفيْروز**" يعيشُ الشّاعر جمالها في هدوء اللّون الأخضر، وهذه الغزالة ما هي إلاّ رُوح الشّاعر البريئة المتطلّعة الجميلة جمال الغزال، واللّون الأخضر هو «أبرز لَون يستوحيه الخطاب الشعري الصُّوفي المعاصر في تشكيل مرآة الكَون لدى الشّاعر الصّوفي،كما أنه لوْن راية الرّسول وهو لوْن أنوار الشُّهود»[2]. فهو مرتبطٌ في العرفانية الصُّوفية بمقام الصديّقية التي عرّفها **ابن عربي** بقوله: «**هي نورٌ أخضرُ بيْنَ نُوريْن يحصُلُ بذلك النّور شهودُ عيْن ما جاء به المُخبرُ من خَلفِ حجابِ الغيْب بنورِ الكرَمْ**»[3].

هكذا تُسيطر اللّمحة النُّورانية الخضْراء كانخطافةِ غزال على روح الشّاعر في غمرة عِشقه، فيَعيشُها «غزالة خضراءَ ... وفي بهاءِ العشبِ.. وفي التِماعَة الضُّحى المَخْمُور»[4]. هذه الثُّنائية الوصفية الاستعارية (الضُّحى المخمُور) تُزاوج بين الزّمن المجرّد وصِفة (المخْمور) التي لا تكونُ إلاّ لبشرٍ شرِبَ حتّ ثمل، إلا أنّنا لوْ نَتَتبّع المسَار الدّلالي الصُّوفي لهذه المقطوعة نجدُ أنها تحاول تشْكيل لَوْحة متنوّعة الألوان (غزالةً خضراءَ،حدائقِ الفيرُوز، النُّور،الديْجُور، بهاءِ العُشب، الضُّحى المخمور) بهذا يُمكننا أن نفهمَ أنّ هذه الاستعارة تُحاول وصْف التِماعة الضُّحى بلونِ الخَمر الزّاهية اللاّمعة، إنه ضُحى يتوسّلُ فيه الصُّوفي الصّلاة ممتطيًا صَهْوة الوَجد لبلوغِ نشوةِ السُّكر في لذّة الوِصال، وهُنا تبدأُ الكِتابة الشّطحيّة،أينَ يأتي واردُ السُّكر، وتنحرِف فُرشاة الشّاعر لترسُم (العواصفَ الغضْبى) هذه العواصف التي يحتدمُ ضجيجها في نفس الشّاعر هي انعكاس لاضطِراب الصُّوفي في حال الوَجد، وجاءت صِفة (غَضبى) لترسُم هوْلها وشدّتها. هذا ما أرادَه الشّاعر المُعاصر التعبير عن عِشقه ومواجِده باستيحاءِ قاموسٍ مُفرداتي جديد يختلِف عن المتوقّع ليخرِق أُفق تلقّي القارئ ويُحدِث الدّهشة في قلوب السّامعين، هذه المُفارقة بين المشاعر الجيّاشة والعواصِف الغَضبى هي حصيلة ما يُعانيه الشّاعر من غُربة في مشاعِره.

---

[1]-عبد الله العشي:مقام البوح، ص 59-60.

[2]-ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز -قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر-، ص 325.

[3]-سعاد الحكيم :المعجم الصوفي، المقدمة،دندرة للطباعة والنشر،بيروت، لبنان،ط1، 1981م،ص 685.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 59-60.

لكنّ هذه المثنويات اللُّغوية كمَا سبق أنْ أشرْنا، تتشكّل من تراكيب ازدواجيّة (ثُنائية) إلا أنّنا نُلاحظ في بعض المقاطع الاسْتعارية أن الشّاعر عمَد إلى جعلِها ثلاثيّة، مثلْ: **لأحرُفي اليوَابس القَعيدة"، "هواجس ميِّتة شَرِيدة"**[1].

هذا الإركَام اللّفظي له ما يبرّره في المستوى الشُّعوري و الدّلائلي إذْ نجدُ في قصيدة **"القَصيدة"** تكرارًا لهذه الثُّلاثيات النَّعتية التي تحمِل شُحنات وصفيّة تعزِّز الطَّابع التّصويري في القصيدة. إنّ الكِتابة في لحْظة العِشق هي ما جعل الشّاعر يُكثِّف الوَصف لاجئًا للاسْتفهام الذِّي اتّخذ مَسحة الاعتِذار، يقول:«**أبعدَ هذه القصيدةِ القصيدة، مُتّسع لأَحرُفي اليَوابس القَعيدة**»[2].

فالشّاعر لم يكتفِ بوصفِ الأحرُف "باليوابس"، بل أضَاف صِفة أخرى هي "القَعيدة" هذا ما يعزّز شِدّة التّوتر بين اللّفظة الاستعارية (اليَوابس) و(القَعيدة) مع لفظة (الأحرُف)، فهو يُمعن في تشخِيصها إذْ تُوحي صيغة جمع المؤنّث (يوابِس) على زِنة (فواعِل) بالجمع المؤنّث للعَاقِلات وما يرْفِد هذا هو لُحوق لفظةِ (القَعيدة) والتي تعني المرأَة في سنّ اليأس، وبهذا تتشكّل الصورة الاستعارية لأحرُف عجائز (النّسوة اليَوابِس اللّوَاتي لا تُرجَى منهنَّ فائدة)، إذاً فأحرُف الشّاعر لا فَائدة منها بعد أن تيبّست (حدائِقُ الرُّموز والإشارة)، وبهذا تظْهر أهميّة إضافة صفة (قَعيدة)؛ فكلما زاد المبنى زاد المعنى. هذا التركيب الثُّلاثي ختم به الشّاعر قصيدته"**القصيدة**"في قوله: «...**وكلُّ ما يُقال من كَلام، بعدَكِ يا حبيبتِي، هواجسٌ ميتَةٌ شريدة**»[3]. هذا التّشكيل النّعتي مكوّن من ثلاثيّة سلبيّة الأُفق إلاّ أنّ العلاقة بينها متوتّرة،كَوْن الهواجس أحاسِيس معنويّة مجرّدة من عناصر المادّة، ومن روح الأحياء، فكيف لها أن تموت أو تشرد؟ لكن الشاعر نصّب محبوبته مَركَزا للوجود وقرّر أنّها (القصيدة، والمجد والخصب والنّضارة، والشّعر والفُنون والحضارة)، فكيف يُمكن لما تبقى أن يكون سوى "هواجس ميّتة شريدة" وما يُشاكل بين هذه التّركيبة اللّفظية هو كوْن الهواجس أحاسِيس موجُودة في ذِهن الشّاعر، لكنّها غيرُ موْجودة في الواقع هذه المُفارقة بين الوُجود واللاّوُجود، تنتمي إلى معنى ميّتة؛ فالميتُ موجود بجثّته واسمه وذكرياته غيُر موجود بنفسِه، كذلك لفظةُ (الشّريدة) فالإنسان الشّريد قد يكون في حالة نفسيّة تجعلُه في ذُهول عن الواقع، فهو كالميّت موجود بجسده وغائبٌ بعقله شريدُ الأفكار.

وهكذا يؤكّد هذا التركيب الثُّلاثي مجدّدا فعاليّته في تشكيل لوحةٍ استعاريّة مُتفاعلة الدّلائل مُشعّة العِبارة، إضافة إلى ما تمنحُه للقصيدة من دفَق شِعري وموسيقَى داخليّة عميقة الإيقاعِ في النّفس

---

[1]-المصدر السابق، ص 59.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص 59.

طربيّة النّغم.

ثانيا: التشكيلات الاستعارية الفعلية:

يهتمُّ هذا المبحثُ بالترّكيب الفعلي للاسْتعارة، هذا الترّكيب الذي يُشكّل الاستعارة الفعلية سبق أن أشرنا أنّه يندرج ضمن الاستعارة التبعيّة على حدّ تفكير البلاغيّين العرب، حيث عدّ البلاغيّون القُدماء الاستعارة الفعليّة تبعيّة بمعنى أن الأصْل في الاستعارة هو الاسم، لكنّنا سندرك من خلال هذا الطرح الجديد أهمية الاستعارة الفعلية، و ما ينتج عنها من دلالات، و فعاليّة الفعل في تشكيل المشهد الاستعاري.

وقد تحدّث عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة في الأفعال[1]، و قال: «إنّ الفعل إذا استُعير لما ليس له في الأصل فإنه يثبت باستعارته له وصْفا هو شبيهٌ بالمعنى الذي اشتُقَّ الفعل منه، ففي "نطقتِ الحالُ بكَذا" وأخبرَتْني أساريرُ وجهِه بما في ضَميرِه" نجدُ في الحال وصفاً هو شبيه بالنُّطق من الإنْسان وذلك أن الحالَ تدلّ على الأمر ويكون فيها أمارَات يُعرف بها الشّيء كما أنّ النُّطق كذلك...»[2].

وبهذا فقد استعرْنا للحال صفَة النُّطق فيكون (النُّطق): مصدَر الفّعل نَطَق هو أصْل الاستعارة، فالأصل في الاستعارة الأسماء.

يقول عبد القاهر الجرجاني في هذا المضمون: «.. و إذا كان أمرُ الفعلِ في الاستعارةِ على هذه الجُملة، رجعَ بنا التّحقيق إلى أنّ وصفَ الفِعل بأنهُ مستعارٌ، حكْم يرجِعُ إلى مصدرِهِ الذّي اشتُقّ منه، فإذَا قُلنا في قولهم: "نطقتِ الحالُ"، أنّ "نَطقَ" مستعارٌ، فالحُكم بمعنى أنّ "النُّطْق" مستعار، وإذا كانت الاستعارة تنصرِف إلى المصدر كان الكَلام فيه على مضى»[3]. أي أنّ انصِرافها إلى المصدر يؤكّد أصليّة الأسماءِ فيها فاستعارةُ الفعل هي استعارة لمصدره،إلا أنّ البحوث الحديثة وخاصة النظرية التفاعلية تؤكد على تفاعل عناصر الكلمة المستعارة بعناصر الكلمة المستعار لها لتشكيل المعنى الاستعاري، وهذا يجعل من المصدر أو الحدث وزمن الفعل وكلّ متعلّقاته تتفاعل لتشكّل مع السّياق المُستعار له المعنى الاستعاري.

«وتأخُذ الاستعارة في الأفعال وجهيْن: مرّة من جهة الفاعل الذّي رُفع به الفِعل نحو: "نطقَتِ

---

[1]-أنظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه:محمود شاكر، شركة القدس للنشر والتوزيع، دار المدني، جدة، السعودية، ط1، 1991م، ص 51-53.

[2]-ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 99.

[3]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 52-53.

الحالُ بكذا"، و مرّة من جهة مفعولِه كقول ابن المعتَز(المديد):

جُمِعَ الحقُّ لنَا فِي إمام قتَلَ البُخْلَ و أحيَا السّمَاحَا

فـــ"قتَلَ" و"أحيَا" إنّما صارَا مستعاريْن بأنْ عُديَّا إلى البُخْل و السّماح، و لو قال "قتَل الأعداءَ و أحيَا" لم يكن "قتَل" استعارةً بوجهٍ و لم يكنْ "أحيَا" استعارةً على هذا الوجْهِ...» [1].

و من خلالِ هذا يظهرُ لنا أنّ الفعل يكون مُستعارا في دلالته داخل سياق خاص، و في علاقته بمعمُولاتِه من فَواعل ومفْعولات، كمَا أنّ قيمة استعارة فعل و أثرَه على المتلقي يقترنان بمدى التّوتر بينه و بين متعلّقاته، لذا فالاستعارَةُ الفعليّة لا تتحدّد قيمتُها في نوعها بل في حدّة التّوتر بين عناصرها و خصُوبة الخيال في استنطاقِ الفعل و تحريكِه للصُّورة الاستعارية.

وبهذا فإنّه يجب علينا إعادة النّظر في قضيّة تبعيّة الاستعارة الفعليّة، كما أنّه بالرّجوع إلى أصل هذا التّقسيم نجدُه غير ذا قيمةٍ في بحثِ الاستعارة و تحليل جماليّات الأسلوب الاستعاري، وذلك لأنّ القُدماء عندما قسّموا الاستعارة إلى أصليّة و تبعيّة، فإنّ الذّي دفعهم إلى ذلك هو فكرةُ البحث عن الوضوح الذي يجعل الاستعارة مكشوفة غير مُلْتبسة بغيرها من الأنواع البلاغية، لذلك افترَضوا أنّها لا تحدُث إلّا في الذّوات التّي هي المصادر أي الأسماء في اللُّغة، فإذا حدثتْ الاستعارة في الاسم فهي أصليّة، و إذا حدثتْ في الفعل أو الحرف، فالواجبُ البحث عن أصل اسميٍّ لها ترتدُّ إليه، لذلك فإنها تبعيّةٌ باعتبارِ حاجتها إلى تأويلٍ اسمي[2].

ومن هذا المنطلق جاء الاستهلال بالتشكيلات الاسمية و ما عرضنا له من تشكيلاتها، وذلك لا يعدم دينامِيّة الحركة في الفعل الاستعاري و قوّة تأثيره على التّبئير[3]في الاستعارة، فالفعل إلى جانب فعليّته أو كونَه حدثًا يحوي زمَنًا و يستوجب فاعِلاً و أحيانًا مفعولا بهِ، و بهذا يستدْعي التّعبير الاستعاري فاعلا افتراضيًّا، أو مفعولا به مُفتَرضًا وقوعُ الفعل المستعار عليه، ومن هذا يتشكّل المشهد الاستعاري من فعلٍ مُستعار وزمن مُستعار، وفاعل مُستعار –وفي تشكيل آخر– مفعولاً بهِ مستعارًا لفعل مستعار، والحاصل هو عالم افتراضي، أو تصوُّري يصوِّره لنا الشّاعر في مقطوعاته الشعريّة. محاوِلاً التجرُّد من هذا العالم الماديّ الفاني و العُروج بالكلمات نحو عالم آخر هيُولي نورانِي روحي

---

[1]– المصدر السابق، ص 53.

[2]–أنظر: أحمد حسن صبره،التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، ص23.

* التبئير (focalization) وذلك حينما يكون الفعل بؤرة في الاستعارة بتعبير ماكس بلاك، حيث يعمل على تحديد الاستعارة في الجملة، فيكون بؤرة الاستعارة.

يتخفّف فيه من ثِقل الجسد و يتخلّى عن الغريزة والمُشتهى، ناسِجا بالكلمات بَيْرق النجاة نحو المنتهى.

وتتكوّن هذه التشكيلات الاستعارية الفعلية من: (فعل مستعار+ فاعل مستعار له) أو (فعل مستعار+ فاعل مستعار له+ مفعول به مستعارٌ وقوع الفعل عليه)، كما قد تتعلق بالفعل متعلقات أخرى...

ويمكننا أن نلاحظ في استعارية الفعل ثلاثة أنماط من تشكُّله الاستعاري حيث يكون الفعل مستعارا: من حيث الحدث، ومن حيث الزمن، ومن حيث علاقته بالفاعل والمفعول به وغيرهما من المتعلقات.

ومن هنا يحتلّ الفعل مكانة مرموقة في اللغة؛ لأهمية دوره في التعبير عن النشاط والحركة وكلّ ما تموج به الحياة من أحداث، وقد أخذ الفعل أهميته من أجزاء الجملة لأهمية وظيفيته فيها من حيث هو الكلمة المعبّرة والمؤدّية لأهمّ معنى في الجملة، بالإضافة إلى ارتباط بقية عناصر التركيب به[1].

وقد اتّفق النّحاة القُدماء في حديثهم عن الفعل ـــ في الاهتمام بموضوعين أساسيين هما:

أ- دلالة الفعل على الحدث.

ب- دلالة الفعل على الزمن.

وأما دلالة الفعل على حدث فهو ظاهر في تعريف سيبويه للفعل «وأما الفعل فأمثِلتُه أخذَتْ لفظَ أحداثِ الأسْماء»[2]. بمعنى أن الفعل مأخوذ من المصدر -كما يرى البصريون- ثم يشرح ذلك: «والأحداثُ نحو الضَّرْب والحَمْد والقَتْل»[3]؛ وبهذا تكون دلالة الفعل على الحدث هي اشتراكه مع مصدره في مادة واحدة. أما ارتباط الفعل بزمن فقد أثار خلافًا بين النَّحويين القدماء إذ اختلف الكوفيُّون مع البصريين في تحديد الزمن المقترن بالحدث في دلالة الفعل، ونفى الكوفيّون صيغة الأمر عن دلالة الزمن في الفعل، يظهر هذا من قول الزّجاجي: «والفعل ما دلّ على حدث وزمان ماض أو مُستقبل، نحو:قَام يقُوم، قعَد يقعُد، وما أشبه ذلك»[4]. فلم يذكر الأمر وقصر زمن الفعل على

---

[1]- ينظر: محمد محمد داود، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2002م، ص32.

[2]-سيبويه:الكتاب، تحقيق و شرح عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،ط3، 1988، ج1، ص12.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-الزجاجي:الجمل في النحو، حققه وقدم له: علي توفيق الحمد،مؤسسة الرسالة،بيروت لبنان،ط1، 1984م،ص7-8.

الماضي والمضارع.

ونظرة علماء العربية هذه إلى الزّمن، والاعتبار الذي يتمُّ عليه تصنيف الزّمن، كان مرتبطا بالصّيغة، ويُلمح هذا مما أوْردَهُ السُّيوطي من قول أبي حيان في معرض حديثه عن الفعل، حيث قال: «إنّه يدلّ على الحدث بلفظِه، وعلى الزّمان بصيغته، أي كونه على شكلٍ مخصوص، لذلك تختلف الدّلالة على الحدث باختلافها» [1].

وميّز المُحدَثون في حديثهم عن زمن الصيغة الفعلية على مستوى الإفراد، وزمنها على مستوى التركيب بين نوعين من زمن الصيغة الفعلية:

1- الزّمن الصرفي: وهو الزمن الذي تدلّ عليه الصيغة في مجال بنائها الإفرادي: فَعَلَ للماضي، يَفْعَلُ للمضارع،افْعَل للأمر.

2- الزّمن النّحوي: وهو وظيفة الصيغة داخل التركيب، في السّياق اللّغوي (linguistic context) وهنا قد تتجرّد الصّيغة الفعليّة عن الزّمن الصّرفي لها، وتُعطي داخل السياق زمنا آخر،ومن ذلك قوله تعالى: ﴿أَتَىٰٓ أَمۡرُ ٱللَّهِ فَلَا تَسۡتَعۡجِلُوهُ﴾ [2] فالصيغة الفعلية (أتى) تجرّدت من الماضي لتدُلّ على المستقبل بسبب السّياق[3]. وهنا تختلف دلالة زمن الفعل باختلاف المقصود الذي يحدّده السياق.

1- التشكيلات الاستعارية الفعلية للزمن:

بعد حديثنا عن الزّمن في الفعل ودلالاته عند القدماء والمحدثين، وجدنا أن الزّمن يتحدّد من الصياغة والسياق، ومن التّبايُن بينهما سندرس علاقة الفعل الاستعاري بالزّمن في الصياغة والسياق وكيفية تشكُّله في هذين المرُكَّبيْن.

فدراسة الزمن الفعلي في الصياغة ينتج عنها تقسيمه إلى ماض، حاضر، وأمر، وطِبقا لما جاءت به نتائج الاستقراء الذي قامت به **بروك روز (B.Roose)** فمعظم الاستعارات الفعلية تقع في الزمن الماضي أو الحاضر؛ «لأنّ صيغة الاستقبال –مثلا- لا تدع مجالا للشكّ في احتمالية الفعل، وكذلك صيغة الرّجاء.إلاّ أن الشّك الحقيقي في إتمام الفعل حُصولاً يرد إمّا بالسّؤال، أو بالنّفي

[1]-السيوطي: الاقتراح في أصول النحو،ص10، نقلا عن: محمد محمد داود: الدلالة والحركة، ص33.

[2]-سورة النحل، الآية 01.

[3]-ينظر: محمد محمد داود: الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة، ص 34- 35.

المباشر،نحو: هل تموت الأشباح؟ أما النّفي المباشر فهو أكثر تأكيدًا على عدم اللإتمام نحو: لن يطيع لسانها قلبها. والتضمين فيها يأتي من عدم تمام الفعل في الظروف الخاصة، ولا يعني عدم إمكانية تحقيقه»[1].

إلّا أنّنا حين نريد أن نكشف مدى استعارية الفعل في هذه الأمثلة نجد أن علاقتَه بمركّبات الجملة (متعلقاته) هي ما يُبرّر استعاريّته حيث تفيد صيغة السؤال: هل تموت الأشباح؟بإمكانية حصول ذلك وعدمه. ولكنّنا حينما نبحث علاقة فعل الموت بالأشباح نجد أنها علاقة مضطربة واحتمال ذلك ضعيف جدًّا بل هو منعدم لأن الأشباح أصلا كائنات خيالية. وبهذا تكون هذه العبارة: هل تموت الأشباح استعارية؛ لأن العلاقة بين الفعل والفاعل مستحيلة.

وكذلك الأمر بالنسبة للنّفي ففي التضمين الذي يرد في عدم طاعة لسانها قلبها يوجد إيمان أن هناك علاقة بين اللّسان والقلب، والنّفي الجازم بعدم الطَّاعة هو تصريح ضِمني بإمكانية أن يُطيع لسانُها قلبَها في ظروف أخرى.

والعلاقة هنا بين الفعل (يطيع) الذي يحمل دلالة العاقل لمن يقوم به، والفاعل (اللسان) والمفعول به (القلب) هي التي تحدّد استعارية الجملة أما النفي الذي يؤكد عدم إتمام الفعل فهو ينطوي كذلك ضمنيا على إمكانية حصول الفعل.

أما ما يخصُّ صيغة الاستقبال فنجِدُ في الديوان مثالا نشرح من خلاله استعارية الفعل في صيغة المستقبل "**كَمْ منَ الوَقْت سيمْضِي**"، "**كَمْ منَ الحُزْن سيَمْضِي**"[2]،جاء الفعل في صيغة المضارع المستقبل في تركيب استفهامي مما يجعل احتمال وقُوعه أمرًا صعبًا .

إلا أنّنا حين نتفحّص السياق الذي ورد فيه نجد أن الوقت انقضى والشاعر يسأل "**كمْ منَ الوقْتِ سيمْضِي**" [3] ومن الصَّبر لكَيْ يخرُج من تيه اغترابِه،ولكنّنا لا نبحث عن إمكانية حصول الفعل قدر ما نُريد الكشف عن مدى استعارية الفعل في صيغة الاستقبال "كم من الوقت سيمضي؟"

إننا حين نقول: (مضى وقت طويل) تكون هذه الجملة المعتادة في أَسْماعِنا غير استعارية وذلك لأننا أَلِفنا سماعها ولكن لو أردْنا أن نعرِف علاقة الفعل (مضى) بالفاعل (وقت) لوجدْنا أنَّ

---

[1]- يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة –منظور مستأنف– دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص158.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 73.

[3]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مضى: ذهب، ابْتعدَ، مرَّ، ونفِذ وانْقَضى[1]، وكلّها أفعال حركة، والوقت: زمن مجرّد، فكيف له أن يتحرّك أو يذهب أو يبتعد أو ينفذ؟ وبهذا تكون عبارة (مضَى وقتٌ طوِيل) استعارية، إلاّ أن كثرة استعمالها جعلتها استعارة ميتة، ولها وُجود في القاموس (مضى وقت) (مضت سنون) [2]، وبذلك نجد أن المثالين الوحيدين "كم من الوقت سيمضي"، وكذلك "كم من الحزن سيمضي" جاءا في صيغة استقبال استفهامي احتمالي، إضافة إلى أن الفعل(مضى) مكرور الاستعمال مع المجردات حتى أنه ورد بهذا الاستعمال في القاموس.

وبهذا جاءت الاستعارة باهتة تفتقر للجماليّة الشعرية في قوة المفارقة، وشدّة الإدهاش وكسر أفق انتظار القارئ. كما نلاحظ -توافُقًا مع ما أشارت إليه الباحثة **بروك روز** في استقرائها- قلة أو لنَقُل نُدرة الاستعارة في صيغة المستقبل فقد كانت في مثالين فقط عبر المدوّنة المدروسة (**ديوان مقام البوح**)، وهذا ما يجعلنا نوافق **بروك روز** في رأييها بأن مُعظم الاستعارات الفعليّة تقع في الزمن الماضي أو الحاضر.

ومن هذه الإطلالة على استعارية الفعل في أزمنته وجدنا أن الفعل يُحقِّق استعاريّته في السياق الماضي والحاضر، وحدود التركيب في علاقاته بمكوّنات الجملة التي تتفاعل لتُثير في خيال المتلقي صورا تعكسها الشّحنة الوجدانية للشاعر، وهكذا أصبح من المهم جدًّا أن نُلقي الضّوء على علاقات الفِعل الاستعاري بمتعلّقاته في الجملة الاستعارية، ونكتشف كيف تتشكّل فاعليّة الفعل الاستعاري في خلق دلالات مبدَعة وجديدة تُدهش المتلقي، حيث «يغيّر الفعل في الاستعارة الفعلية اسما ما إلى آخر بدلالاته التضمينية (implication)ولا يحتلّ مكان فعل آخر بوضوح»[3]. وبهذا تحقّق التشكيلات الاستعارية الفعلية لبّ ما جاءت به النظرية التفاعليّة حيث تتفاعل كلّ العناصر التي تكوّن الجملة لتخلِق المعنى الاستعاري، هذا ما يفرِز لنا الخاصية التفاعلية في الاستعارة.

---

[1]-المنجد في العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2001م، مادة (مضى).

[2]-المرجع نفسه، المادة نفسها.

[3]-يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة -منظور مستأنف-، ص151.

2- التشكيلات العلائقية للفعل الاستعاري:

تتشكّل الجملة الفعلية من فعل وفاعل على الأغلب،إذا كان الفعل لازمًا، وفعل وفاعل ومفعول به إذا كان الفعل متعديًّا،كما أن هناك مركبات أخرى في الجملة لها علاقة بالفعل تكون شبه جملة جار ومجرور أو شبه جملة ظرفية هي من متعلقاته أيضا، ويكون الفعل مع كل هذه التراكيب هو العمدة، فهو الأصل الذي تتعلّق به كل الفروع، وقد تحدّث الجرجاني كما سبق وذكرنا عن وجهيْ الاستعارة في الفعل عندما جاء بمثاليْن مثال للفعل اللاّزم وآخر للفعل المتعدّي.

وفي هذا السياق تناول **جِفري**(Geoffrey) بالتحليل استعارية الفعل من حيث علاقته بفاعله أو بمفعوله أو بكليهما معًا، على النحو التالي:

_ الفعل يمكن أن يكون استعاريا في علاقته بفاعله.

_ أن تكون استعاريته في علاقته بمفعوله.

_ ويمكن أن تكون استعارية الفعل في علاقته بالفاعل والمفعول معا[1].

لكن **جفري** لم يميّز في حديثه عن الاستعارة الفعلية بين الفعل اللاّزم والمتعدّي بل كان حديثه عن علاقة الفعل بفاعله ومفعوله وأيٌّ منهما يجعله استعاريًّا.

وفي هذا السياق اقترحت **بروك روز** في دراستها للاستعارة نموذجًا تحليليا تركيبيًّا، يميّز خصائص كلٍّ من الفعل اللازم والفعل المتعدي وعلاقاتهما، نوجزه في مايلي:

1_ هناك ثلاث علاقات استعارية محتملة باستخدام الفعل اللازم، هي: ارتباطه بالفاعل، وارتباطه بالمفعول غير المباشر، وارتباطه بهما معا.

2_ أما الفعل المتعدي فهناك سبع علاقات محتملة، هي: أ_ارتباطه بالفاعل،ب_ارتباطه بالمفعول غير المباشر.

ج_ارتباطه بكليهما معا.

د_ ارتباطه بالمفعول المباشر.

هـ_ _ارتباطه بالفاعل والمفعول المباشر معا.

و_ ارتباطه بالمفعول المباشر وغير المباشر.

---

[1]-المرجع السابق، ص154-155.

زــ ارتباطه بثلاثتها أي بالفاعل والمفعول المباشر والمفعول غير المباشر. [1]

ونقصد بعلاقة الفعل بالمفعول غير المباشر؛ ارتباطه بمتعلّقاته من شبه جملة (جار ومجرور) أو (الظرفية)، والجملة الإضافية (مضاف+ مضاف إليه) التي تتحدّد وفقها استعارية هذا الفعل. وسنرى من خلال النماذج المختارة في هذه القراءة حيويّة الفعل في التأثير على متعلقاته ومطاوعته في إحداث الانزياح على مستوى الإسناد بمختلف أشكاله.

وسنستهل حديثنا عن الفعل الاستعاري وعلاقاته التركيبة ودلالاتها الإيحائية بالفعل اللازم وعلاقته المتعدّدة بالفاعل والمفعول غير المباشر.

أ- الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالفاعل :

تنحصر العلاقة الإسنادية في هذا التشكيل الاستعاري بين الفعل اللّازم وفاعله الذي اكتفى به، حيث يُكسِب الفِعل فاعله قُدرة على إحداث حدثٍ لا يستطيعُ فعْلَه في الجملة الحقيقية أو في البُنى السطحية، كما يبثُّ الفاعل بدَورِه في مواقع أخرى معاني جديدة للفعل تمنحُه تأثيرًا أُسطوريًّا في المتلقي. وهكذا فإنّنا نجد انزياحا استعاريا على مستوى إسناد الفواعل في مقاطع من ديوان "مقام البوح" نذكر منها: "**تَتفتَّحُ بيْنَ يدَيَّ العَوالِمُ** "، "**تخلَّى نَدى الشِّعر**"،"**تَعُود المَسافَة**"، "**صُوَرٌ تتوَالَدُ**"، "**أَحْرُفِي تَطاوَلَتْ**"، " **خَاطِرٌ حَطَّ**"[2]...فقد ارتبطت هذه الأفعال بفواعل غريبة في الواقع عنها،حيث يرتبط الفعل(تفتّح) عادة بالورود كما تقترن الأفعال: (تخلّى،عادَ، توالدَ، تطاولَ) في العُرف اللُّغوي بالبشر، ويرتبط الفعل(حطّ) بالطُّيور. وهكذا فقد أسند الشاعر أفعالاً لغيرِ فواعِلِها مُستعيرًا إيّاها لأنماطِ تعبير إيحائية تخدم غرضه في استشعار الدّلالة الصّوفية من خلال تجسيم المعنوي و تشكيله في"**تَتفتَّحُ بيْن يدَيَّ العَوالمُ**" بإكساب العوالم حركية التفتُّح إضافة إلى أسطَرةِ شخصيّة الشّاعر الذي يبدو عظيما لتتفتّح بين يديه العوالم ؟ هكذا يُغرِق الصّوفي في سرد ما يُصادفه من أحداث في رحلته الروحية، ثم يعمَد إلى تشخيص المعنويات وإضفاء الرُّوح على عالم الجمادات، بإسناد أفعال الإنسان إلى (ندى الشعر، المسافة، صور، أحرف) ليتخلّى عنه ندى الشّعر، وتعود إليه المسافة، وتتوالَد الصُّور، وتتطاوَل الأحرُف،هذه الأهمية التي أكسبها الفعل اللاّزم لفاعله جعلته يتحرّك: يتخلّى ويعود، يتوالد ويتطاول،كما منحته عظمة مؤكّدة في أنسنتِه التي تمنح المشهد الاستعاري دراما الحركة والتفاعُل،كما تُسبغ على عالم الصّوفي ألوانا من عالم الأسطورة.

---

[1]-المرجع السابق، ص157.

[2]-عبد الله العشي، مقام البوح، ص ص 17-23.

وبهذا نلمح خصوصية استيحاء الفعل اللّازم استعاريا في تحويل الفاعل وتقديمه في صورة مُشخّصة أو حيوانية مستقِلاً عن أي أمر آخر مرتبطا بفعله فقط يستمد منه روح التشخيص ويمنحه دلالات أسطورية تجعل منه فِعلا خارقا ينسج أسلوبا صوفيا متميّزا.

ب ــ الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالمفعول غير المباشر:

يختلف الباحثون في أفضلية الفعل اللازم والمتعدي في تحقيق الخطاب الاستعاري، وفيما يذهب **فينولوسا**(fenollosa) إلى التأكيد أن الفعل المتعدّي يستحق التقديم إلى حدٍّ بعيد على الفعل اللاّزم، إذ الجملة المعيارية في رأيه هي التي تتكوّن من (فعل +فاعل+مفعول به)؛ ترى الناقدة **بروك روز** عكس ذلك فهي تعتقد أن الفعل الذي يحتاج إلى حرف جرّ أفضل من الفعل الذي لا يحتاج، وتستدلُّ على ذلك بأن الفعل اللاّزم يكون أكثر مطاوعةً في تغيير معناه كلية بإضافة الحرف[1]، وبهذا يكون الفعل اللازم المتعلق بحرف الجر ــوبغيره في اللّغة العربيةــ أحد أهمّ التشكيلات الفعلية التي تحقّق من خلالها الاستعارة خصوصية في انتظام الدوال بمدلولاتها وتعكس قوة اللُّغة واقْتِدار الخيال، وسنستشفُّ ذلك من خلال النّماذج التي اخترناها لتكون عيّنة في هذا المبحث.

تتشكّل هذه المقاطع الشعرية وِفق انتظام مشترك، حدّده لُجوء الشّاعر لاستعمال الفعل اللازم استعاريًّا مرتبطًا بمفعول غير مباشر الذي حدّد استعاريته،وأتَتْ هذه التركيبات الشعرية كالتالي: «**وبُحتُ عَنْ غَوامِضِ العِبارَة**»[2]، «**تَسْمَحُ لِي أنْ أسْكُنَكْ..... أَدخُلَ في قدُّوسِ أقدَاسِكْ**»[3]، «**حِينَ يُومِضُ في الرُّوحِ..... كَيْ يسْتريحَ بظلِّكَ من صَهَد السَّنوات**»[4]، «**ويَعودَ إلى القَلْب سِرْب اليَمام**»...«**فأخْلُو إلى الصَّمْت.....ذُبتُ في دَفْقِ ذاكَ الجَلاَلْ**»[5].

لما نتأمّل هذه العبارات نلاحظ أن الذي يحقق استعارية الأفعال فيها هو تعلُّقها بدوال غير مُنتظرة من القارئ، فالمثال الأوّل قد يبدو غير استعاري للوهلة الأولى حيث أن البوْح مرتبط حقيقة بالعبارة .إلاّ أنّ الشّاعر في خطابه للذّات الإلهية يقول: "**وبحت عنْ غَوامِض العِبارة**"و لم يقلْ: (وبحت بِغوامض العبارة)، وكأنّه أفرج عن غوامض عباراته كالسُّجناء. وهكذا يحدِّد حرف الجر"عَنْ"

---

[1]-ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، ص155.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5

[3]-المصدر نفسه، ص 8.

[4]-المصدر نفسه، ص 17.

[5]-المصدر نفسه، ص 19-20.

استعاريّة الفعل الذي لولاه لما كان استعاريا.

ويرتبط الفعل الاستعاري (تسمحُ) في المثال الثاني بالعبارة المصدرية (أن أسكُنك) حيث تكون مفعولا غير مباشر يجسد انتقاء الشاعر من قاموس الصوفية مبدأ الحلول المتجسّد في الفعل (أسكُنك) وحيث أن الفعل جاء في صيغة استفهام طلبي غرضه الرّجاء كان من الواجب أن نبرّر استعارية هذا الفعل غير المتحقق إنجازيًّا، فكيف يُمكننا أن نقول أن الفعل (تسمح) استعاري؟ وهو في الأصل استفهامي إذْ تغيب همزة الاستفهام لأسباب شعرية، وصيَغُ الرّجاء لا تدعُ مجالًا للشك في احتمالية الفعل إلا أنّ الشكّ الحقيقي في إتمام الفعل حُصُولا حسب **بروك روز** يرد إما بالسؤال أو بالنفي[1]. وبهذا فإنّنا قد نشكُّ في مدى استعارية الفعل(تسمحُ) في هذه العبارة؛ خُصوصًا أنّ الناقدة **بروك روز** تَعدّ الأفعال المنسوبة إلى الآلهة والأرواح، وأنصاف الآلهة غير استعارية، فالسّماويّون يتمتعون بقدرات كليّة مطلقة، لذا لديهم القدرة على إنجاز أي فعل[2].

إننا عندما نَتبيّن حقيقة إمكانيّة تحقق فعل السَّماح من الذّات الإلهية، نجدُ أنَّ الله قادرٌ على السَّماح وعلى عدم السَّماح،لكنَّ هذا السَّماح هو من نوعٍ خاص، فهو رجاءُ الصُّوفي في الاتّحاد والوِصال، والعبارة المصدرية (أنْ أسكُنَك) هي ما حقَّق استعاريّة الفعل(تسمحُ) فهي تتضمّن إمكانية مخاطبة الله، ومن دلالاتها الضِّمنية القُرب، والمفعول غير المباشر (أن أسكنك)جسّد الذّات الإلهية التي تغدو من خلال هذه العبارة جسدا يسكُنُه الشّاعر، وبهذا يُصبح الفعل(تسمحُ) استعاريًّا استنادًا إلى المفعول غير المباشر محقِّقًا تقنية التَّجسيم، وهذا يتوافق مع ما توصَّلتْ إليه الباحثة **بروك روز** حين وجدتْ أنّه «يمكنُ أن تكون الأفعال استعارية استنادًا إلى ما نقوله عن هؤلاء السَّماويين (divene persons) هو تحوّل مجسّم أو متصوّر، وعليه خلُصَت الباحثة إلى أن الأفعال المنسوبة إلى السّماويين تُماثل الأفعال المنسوبة إلى التجريدات المُشخَّصة»[3]. وهي أفعال استعارية حيث تتحقّق من خلال تقنية تشخيص المجرّدات.

وكان الفعل الاستعاري في المثال الثالث (أَدخُلَ) الذي يحمل دلالة ضمنية بالمكانية المستتِرة والقرْب أيضا، إذْ يُوحي باقتراب الصوفي من الحضرة العليا، وما يحقِّق استعاريّته ويُفصِح عن مُراده

---

[1]-ينظر: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، ص158.

[2]-المرجع نفسه، ص153.

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هو شبه الجملة «**فِي قُدُّوس أَقدَاسِك**»[1] التي تحمِل طابعًا تجريديًّا لا يتلاءَمُ مع الدّخول الذي يوحي بدلالة المكان المادي المحسوس. وبهذا تُحقق تجريدية المفعول غير المباشر استعارية الفعل (أدخل) وشِعريّته الكامنة في كيمياء التوحُّد بين دلالته المحسوسة (فعل الدخول) والمجرّد (قُدُّوس الأقدَاس)، هذه التركيبة الاستعارية تخلق عالما خارقا يستوحي منه الصوفي عباراته التي تخرق أفق انتظار المتلقي.

وتحمل اللّحظة الوجديّة لدى الشاعر عبد الله العشي خصوصيّة تجعله يُعبّر عنها بالوميض، في قوله: «**حِينَ يُومضُ في الرُّوح ذلك البَريق**»[2] فتغدو اللّمحة الوجديّة في لحظة الكَشْف وَميضًا خاصًّا يستبدّ بالرّوح، فالفعل (يومض) مرتبط فعلا بالبريق وهكذا فإنه لايغدو استعاريا إلا لارتباطه بالمفعول غير المباشر(في الروح) حيث تصطدم دلالة المحسوس (الوميض) بدلالة المجرد (الروح) .إن هذا التعبير الاستعاري هو أقوى تعبير يجسد اللّحظة الوجديّة التي يعيشها الصّوفي والتي طالما عبّر عنها الشعراء المعاصرون بالبرق والبريق والوميض «وهو في الأحوال: أوّلُ ما يبدُو من أنْوارِ التَّجليّات، فيدعُو العبْد إلى الدُّخول في الوِلايات، أي السّيْر في الله بالفَناء»[3].

وتأتي الجملة الفعلية الاستعارية «**كَيْ يستريحَ بظلِّك من صَهَدِ السّنوات**»[4] لتُبيِّن استعارية الفعل بعلاقته بالمفعولَيْن غير المباشرين إذْ تتعلَّق كلٌّ من شبه الجملة (بظلِّك) و(مِن صَهَد السَّنوات) بالفعل(يستريحَ) الذي يستوحي دلالته الاستعارية من هذا (الظِل) الذي ليس بظل حقيقي، فكيف يكون للذّات الإلهية ظل ؟هذا ما يُصطلح عليه في العرفان الصوفي بـــ«ظل الإله:هو الإنسان الكامل المتحقّق بالحضرة الواحديّة»[5]. وهكذا يُصبح الإنسان الصوفي المتجرّد من غرائز الدّنيا، إنسانا كاملا يستريح في ظلِّ الإله.

وحقّقت هذه الاصطلاحات الصوفية استعارية انبِثاقيّة مميّزَة فهي تمتدُّ لتُشكّل نسَقًا متطوِّرًا من الاستعارات يتفاعل منذ بداية القصيدة. وتلحق شبه الجملة (من صهد السنوات) بهذه الشبكة الاستعارية لتحقّق استعارية الفعل (يستريح) الذي تعلّق بمفعولين غير مباشرين هما شبه جملة جار ومجرور (بظلّك)+ (من صهد السنوات) حيث تُكمِّل شبه الجملة الأخيرة معنى الأولى وفي التفاعل بين كلّ هذه المكوّنات ينبثق المعنى الاستعاري.

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص8.

[2]-المصدر نفسه، ص 17.

[3]-عبد الرزاق الكاشاني :معجم اصطلاحات الصوفية، ص321.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

[5]-رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص 588.

كما يوحي الفعل(يعود) بالإياب بعد الذهاب، تتصل به شبه الجملة "إلى القلب"التي قلبت موازين التلقّي لهذه العبارة فالفاعل "سرب اليمام"يحقق للفعل (يعود) فعليته الإنجازية لكنّ شبه الجملة (إلى القلب) هي ما يجعله فعلاً مجازيًّا استُعير لتحقيق دلالة السّلام الرّوحي -المرتبط بالقلب- المرموز له بسرب اليمام في معادلة مجازية تحقّق التّفاعل الاستعاري بين دوال ومدلولات هذه القصيدة، فتتّحِد دلالة السّلام الرّوحي بدلالة السّكون والتأمُّل التي عبّر عنها الشّاعر بالعبارة الاستعارية «**فأَخْلُو إلَى الصّمْتِ**»[1] حيث يرتبط الفعل اللازم (أخلو) بالمفعول غير المفعول غير المباشر (إلى الصمت) فتنتج دلالة الانفراد السُّكُوني ما يحقق طقوس التأمل الصوفي،حيث يغدو الصمت رفيق الصوفي وملاذه في لحظة المشاهدة للجلال الإلهي يقول عنها العشي: «**حَتّى إذَا ذُبتُ في دفْقِ ذاكَ الجَلالِ**»[2]،فتحقق الاستعارة للصوفي حال المشاهدة الذوبان والانصهار في دفق الجلال.

حين يذوب الشاعر ويتحوّل إلى مادّة هُلاميّة تتماهى في تدفُّق الجلال الإلهي، هذا الجلال الذي خرج من المجرّد لينتمي إلى المحسوس حين يتدفّق كشلاّل غامرًا روح الشاعر المنصهرة الذائبة فيه المتحلّلة في أسراره هكذا تُحقق هذه الاستعارة خاصيّة الانصهار والكيميائية، ومن هذا التحليل لهذه الاستعارات نستنتج أن هذه الأفعال اللاّزمة تعلّقت بمفعولات غير مباشرة جعلت منها أفعالاً استعارية؛ مما يجعلنا نتأكّد أنه ليست الأفعال وحدها التي تؤثر في المفعولات بل يمكن للمفعولات أن تؤثّر على معاني الأفعال فتجعلها أفعالا مجازية كما رأينا مع هذه المفعولات غير المباشرة التي استطاعت من خلال شُحنتها الدّلالية أنْ تُضفي طَابعا استعاريًّا على الأفعال التي تعلّقت بها.

ج ــ الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالفاعل والمفعول غير المباشر:

هذا التشكيل هو نظم فريد في علاقاته، على الرّغم من قلّة هذا النّوع من العلاقات الاستعارية بين الفعل اللاّزم وفاعله ومفعوله غير المباشر، إلا أنّنا من خلال عينة بسيطة حاولنا أن نستقري هذه العلاقة لهذا الفعل الذي يلزم فاعله، إلا أن علاقته بمتعلقات الجملة تجعل منه يتألق في تقديم الاستعارة بتشكيل بؤرة فعلية تمثّل القطب الذي تسبح في فلكه الأجرام متعلّقة بجاذبيته، ومانحة إياه روح الفعلية، هذا ما يجعلنا نستوحي هذا المشهد الاستعاري من مبدإ العبودية والربوبية التي ترتبط ببعضها ارتباط الفاعلية والمفعولية.

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص19.

[2]-المصدر نفسه، ص20.

تتشكل هذه العبارة الاستعارية من قصيدة "**افتنان**": "**يَترجَّلُ قَلْبِي عَنْ صَهْوةِ العُمْر**"[1]من الفعل اللازم (يترجّل) الذي يوحي بالنزول بعد الركوب، ويُفاجِئنا فاعله (قلبي) هذا العضو البشري الذي يتحدّد في العرفان الصّوفي بكونه «جوهرًا نورانيًّا مجرَّدا، يتوسّط بين الرُّوح والنّفس، وهو الذّي يتحقّق به الإنسانية»[2]. إذًا فالقلب الجوهر المجرّد أصبح كائنًا له رِجلان يترجّل عن صهوة العمر، هذا التشكيل الإضافي المبني من(مادي =صهوة+مجرد=العمر)يتعلّق بالفعل ترجّل الذي ينسجِم مع كلمة صهوة، إلاّ أن المضاف إليه (العُمر) يخرق أفق انتظار المتلقّي الذي يكتشِفُ لأوّل مرَّة أنّ العمر جوادٌ يرتحِل بالإنسان في رحلته الدنيويّة، والإنسان الصوفي يترجّل قلبه عن صهوة العمر ليرتَحِل في رحلتِه النُّورانية التي تخرج من المكان والزمان لترحَلَ نحو الحقّ مُبتعدَةً عنِ الخلْق، هذه التركيبة الاستعارية المتميّزة يبدو فيها الفعل (يترجّل)في علاقته بفاعله (القلب) ومفعوله غير المباشر (عنْ صَهْوةِ العُمر) استعاريًّا بامتياز حيث تتفاعل كل عناصر هذه العبارة الاستعارية لتخلق مشهدًا لرحلة صوفية لعالم صوفي بعيدا عن العمر.

ونعثُر في مقطوعة من قصيدة "أوّل البَوح" على تشكيل استعاري فِعلِي يتعلّق فيه الفعل اللاّزم بمفعوله غير المباشر كما يتعلّق بفاعله المستعار من العالم الصوفي وهذه المقطوعة هي «**لِكَيْ تَفِيضَ عَنْ حُدُودِ رُؤْيَتِي كَيْنُونَتِي**»[3]. فاستقدم الشاعر الفعل(تَفيضَ) من مجاله الدّلالي المادّي إلى مجال المجرّدات حيث تفيض الكينونة، وارتبط بالرؤية -غير المحدودة- فأصبح لها حدود بفضل الفعل(تَفيضُ)، وأصبحت الرؤية ماديّة بعد أن كانت مجرّدة. هكذا تدخل الدّوال في مدلولات جديدة بفضل الاستعارة التي شكّلت في هذا المقطع حضورا مميزا يقرع أفق الانتظار لدى المتلقي الذي لا يجدُ بُدًّا من الانحناء إعجابا وانبهارا بهذا التشكيل الاستعاري الفريد.

د-الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقاته:

بعد أن تعرّضنا لتشكيلات الفعل الاستعاري اللازم وعلاقاته الاستعارية بمختلف متعلقاته وما تشكله من إيحاءات الانصهار والكيميائية و الإماتة والتشييء، ننتقل إلى الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقاته المتعددة لنختبر مدى تحقيقه لجماليّات التأويل.

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص17.

[2]-عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص 162.

[3]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص6.

د.أ.الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالفاعل والمفعول به المباشر:

وقد تعرفنا في تحليلنا لتشكيلات الاستعارة الفعلية التي يؤطرها الفعل اللازم على أهمية هذا الفعل، وكيف يتحقّق حضوره الاستعاري في القصيدة الصوفية المعاصرة، ومدى استعاريّته داخل التشكيلات المختلفة التي ورد فيها، واستنتجنا أهمية هذا الفعل ولِما اعتَنت به "**بروك روز**" في استقرائها للشعر الأوروبي، كما لمسنا أهميّته في الشعر العربي المعاصر . وسنتعرّض في تحليلنا لعينة بسيطة من شعر عبد الله العشي للفعل الاستعاري المتعدّي، ونَظم اشتغاله داخل التشكيل الاستعاري الفعلي.نجدُ هذا التّشكيل في المقطوعات التالية من ديوان "مقام البوح": «**أطلْتَ غَيْبَتكْ**»[1]، «**تعْقِدُ بيْني وبيْنِي السّلام**» و«**تَختصِرُ العُمْر**»[2]، «**تَعبُرني**»[3]، «**يَسحَبُ بَهجَتهُ**»[4]،حيث يتعاون كلٌّ من الفعل والفاعل في علاقتهما الدلالية التوافقية ويتزاح فيه المفعول به عن استعماله المألوف ليخرق أفق انتظار القارىء ويساهم في ابتكار دلالات جديدة حيث ينتقل من دلالة المجرد في (أطلت غيبتك) إلى دلالة المحسوس، وكذلك في (تعقد بيني وبيني السلام) و(تختصر العمر) و(تعبرني) حيث يصبح الصوفي مجالا للعبور (ممر–جسر) وذلك من خلال القدرة الإلهية في تحويله إلى شيء، وتجسيم المجرد في "يسحب بهجته" وهكذا يفعل الفعل الاستعاري بالاتصال بفاعله فعله في مفعولاته بتجسيم المجردات، وتشييء الإنسان محقّقا للنّص أسطوريّةً وبُعدًا صُوفيًّا مميّزا.

د.ب. الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالمفعول غير المباشر:

تنتَظِمُ هذه المقاطع الشعرية ضمن تشكيل استعاري يؤلّف بين الفعل المتعدي والمفعول غير المباشر وهي: (**أَوْقَفتِني في البَوحِ يا مَولَاتِي**)، (**مَاجَمعتُ مِنْ مَحبّتِي**)، (**ترُشُّ العُطورَ عَلى سَنواتِي**)، ونلحظ أن نظام العلاقات الدّلالية بين الفعل والفاعل منطقية لا تهزّها الاستعارة بينما تُزلزل توقّع المتلقي علاقة الأفعال بمفاعيلها غير المباشرة، أين نلفي كسرا للمألوف في «**أَوْقَفْتِني في البَوْحِ يا مَولاَتِي**»[5] التي تجعل من البوح زمانا (لحظة البوح) في ترتيب زمني صوفي،كذلك (**مِنْ محَبّتِي**)[6] حين تمتَطِي الاستعارة بساط التجسيم، والذي تحقق في كلمة (المحبّة) المجرّدة التي تصبح أشياء متفرقة

---

(1)–المصدر السابق، ص 9.

(2)–المصدر نفسه، ص 20

(3)–المصدر نفسه، ص 21.

(4)–المصدر نفسه، ص23.

(5)–المصدر نفسه، ص5.

(6)–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يجمعها الشّاعر ليفرغها في محبوبته، وفيما تبدو العلاقة بين الفعل (ترشّ) والمفعول به (العُطورَ) منطقية تنحرف العبارة مجازيا في المفعول غير المباشر (على سنواتي) التي تنتمي إلى عالم المجرّدات بينما العطور من عالم المحسوسات، وبهذا يتفاعل كل من الفعل والفاعل والمفعول به لإحداث أثرٍ انزياحي على المفعول غير المباشر في عبارة: «**تَرشُّ العُطورَ على سَنوَاتِي**»[1]، وقلب دلالته الإيحائية من المجرد إلى المحسوس.وهنا تظهر سيطرة الفعل على مكونات الجملة،إذ يقفز بدلالته الاستعارية ليقبض على ما بعد الفاعل من مُتعلّقات مُشكّلاً إيّاها في قوالبه مجسّما تارةً ومشخّصًا تارةً أخرى.

د.ج–الفعل الاستعاري المتعدي و علاقته بالمفعول به فحسب:

تتّسِم هذه التشكيلات الاستعارية بكون الفاعل فيها متحكّما في مصير المفعول به من خلال قوّة الفعل الذي استحال استعاريا بخروج المفعول به من مجال دلالي إلى آخر .إذ تحوّل في كلّ مرّة من إنسان إلى شيء، يقول عبد الله العشي: «**قَبضْتِني، بَسَطْتِني، طَوَيْتِني، نشرْتِني، أَخفَيْتِني، أظهَرْتِني**»[2]، حين يتحوّل الإنسان الصّوفي إلى شيءٍ ميّت في يدِ الإله :يقبضُهُ و يبسطُهُ،يطويهِ وينشرهُ، يُخفيه و يظهرُهُ، هنا تظهر أهمية الاستعارة في أسلوب الصّوفي و الكتابة الصّوفية لترجمة مشاعر المُريد، الذّي انهارت كلّ قِواه ليصبح دُمية صمّاء لا تملك من نفسها شيئًا مسلوبَة الإرادة،وقد اسْتطاع الشّاعر الصّوفي بواسطة تقنية الاستعارة أن يحرّك المشهد الصوفي بين العبد و ربه من خلال انتظام هذه التشكيلة: (فعل إلهي+فاعل الإله+مفعول به العبد). لتنتج دلالة استسلام كيان الشاعر لمحبوبه (الله).

نلاحظ من خلال هذه التشكيلات الاستعارية تقنية التجميد أو إيحائية قتل الإنسان،إنها الاستعارة التي عبر عنها **جورج لايكوف** (G.lakoff) في كتابه. فكما تستطيع الاستعارة تشخيص الجمادات في أعلى التوتّرات التي يخلقها هذا الخطاب الاستعاري، يمكنها أن تقتل.

وفي تشكيل آخر تستخدم الاستعارة تقنية التجسيم حيث تتحول المجردات إلى أجسام مادية، ونجد هذه التقنية في المقاطع التالية: «**أفتحَ ابتدايَ واختِمَامِي**»[3]، «**يفتحُ بابَ العُرُوج**»[4]، «**أحُطَّ**

---

[1]–المصدر السابق: ص18.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

[3] – المصدر نفسه، ص7.

[4]–المصدر نفسه، ص17.

على رأسِهَا وَجَعِي»[1]، «**أمُدُّ رَقيقَ الأغاني**»[2]، «**ملأتْ بالرّحيق العُمر**»[3]. نجد في هذه الأمثلة أن ارتباط الفعل بالمفعول به من مجال دلالي مخالف لمجال الفعل الدلالي هو ما حقق خاصيته الاستعارية؛ إذ انتقل المفعول به في كل مرة من المجال الدلالي المجرد إلى المجال الدلالي المحسوس، وذلك بتأثير من الفعل الاستعاري و فاعله؛ حيث يتضَامُّ كلّ من الفعل و الفاعل في توجيه انزياحيّة المفعول به في هذه الأمثلة.

ومَكمنُ الاختلاف بين هذه الأمثلة (المجموعة ج) و(المجموعة أ) أن التركيز الإيحائي أو بؤرة المجاز في المجموعة (ج) هو المفعول به فقط، وتأثير الفعل و الفاعل الذي قلب دلالته، بينما في المجموعة (أ) تتلاحم كل عناصر الجملة الاستعارية من فعل+فاعل+مفعول به لتخلق الدلالة الاستعارية، وتكوّن مشهدا استعاريًّا يتراح برؤيا القارىء إلى رؤيا الشاعر.

د.هـــ. الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالفاعل والمفعول به والمفعول غير المباشر:

تشترك هذه المقطوعات الشعرية في سِمة انزياحية مميّزة هي:ارتباطُ جميع مركّباتها النحوية من فعل وفاعل ومفعول به ومفعول غير مباشر بالاستعارة، حيث يخلق الفعل الاستعاري فيها دينامية تسري في أوصالها باثًّا إيحاءات نكتشفها من خلال تحليل المقاطع التي يظهر فيها جليا ارتباط الأفعال استعاريا بجميع متعلقاتها كما في: «**أَفرغتُ فيكَ ما جمعتُ منْ مَحبّتي**»[4] حيث يستغرق معنى الإفراغ الذي يرتبط بالأشياء المادية الفاعل (أنا) الذي يبدو أسطوريا لما منحه إياه الفعل (أفرغ) من طاقة أسطورية ودلالة جملة المفعول به (**ماجمعت من محبّتي**) من مبالغة، كما يستغرق المفعولَ به المخاطب المستتر(أنت) خلف شبه الجملة (فيك) في دلالة المحبوب الذي انزاح بفضل الاستعارة إلى فصيل الماديات ليتحول إلى إناء تفرغ فيه المحبة ثم تأتي خلاصة العملية الاستعارية في عبارة (ما جمعت من محبتي) التي تشكل جملة المفعول به والتي تتحول فيها المحبة من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات المادي حيث تجمع وتفرغ.

هكذا تتفاعل دلالة الفعل (أفرغ) مع دلالة الفعل(جمع)، وتستغرق الفاعل والمفعول به والمفعول غير المباشر(فيك) لتشكّل استعارة متفاعلة يتحوّل فيها المحبّ إلى كائن أسطوري والمحبوب إناء والمحبّة

---

[1]-المصدر السابق، ص19.

[2]-المصدر نفسه، ص24.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه، ص 5.

أشياء متناثرة.كلّ هذه التحوّلات الاستعارية أعطَتْ طاقة إيحائية تجسيديّة وأسطوريّة جعلت من هذا التشكيل الاستعاري المركّب يمزج المحبة الصوفية ويفرغها في جسد المحبوب ليتشبّع من بهجتها.

ومن هذا التشكيل المركّب للاستعارة تُفاجئنا هذه التركيبة الاستعارية المتميزة التي يقول فيها العشي: «**أَحُطّ فوقَ صدركَ الدّافئ صَدرِي**»[1]حين يتحوّل المفعول به (صدري) إلى طائر وتتجسّد الذات الإلهية في عبارة المفعول غير المباشر (فوق صدرك الدافئ) أما الفاعل (الضمير المستتر أنا) فيملك قوى خارقة تجعل منه يمتلك القدرة على الاتصال المباشر بالذات الإلهية؛ هذا ما جعل القصيدة تطفح بالأحاسيس الصّوفية المنبثقة عبر إيحاءات التجسيد والتشخيص اللّذيْن يُشكِّلان تقنية استعارية مميزة تفتح مجالات التأويل على النص الشعري الصوفي، كما تشكّل صورا صوفية مميّزة.

ويستمرُّ الشاعر في بثِّ أحاسيسه من خلال تجسيد المعنويات يقول: «**وتملأَ بالوَهجِ الخَصْب حقْل العِبارةِ في كَلِماتي**»[2] إذْ يحوِّل الفعل الاستعاري (تملأَ) الوَهج من خاصيّته الفِيزيائية الضوئيّة إلى خاصيّة كيميائيّة سائلة خصبة تسقي حقل العبارة فتتحوّل العبارة والكلمات من المجرّد إلى المحسوس. وهكذا تقوم الاستعارة في هذه العبارة بتحويل خواص الأشياء بخاصّيتها الكيميائية؛ فتُسيل الوهجَ وتُجسِّم العبارة وكل هذا من خلال قوة الفعل الاستعاري.يتوسّل الصوفي في التعبير عن حبّه جميع تقنيات الكتابة مستعيرا من عالم المحسوسات دوالّ ومدلولات لتجسيد المعنويات مستخدما في ذلك الفعل الاستعاري حيث نجد ذلك في عبارة «**يُريقُ عَلى القَلْب فِتنتَهُ**»[3] حين يستحيل القلب «الجوهر المجرّد»[4]، إلى كائن مُجسّد تُراقُ عليه فِتنة الجلال،فقد تحوّل القلب إلى محسوس بخاصية الفعل(يريق) الذي يحمل دلالة السّيلان التي تتعدّى مباشرة في المفعول به المؤخّر (فتنته) التي يتصوّرها خيال المتلقي خمرًا مُراقَةً على القلب تحمل كيان الصوفي إلى عالم الانبهار والدّهشة من هذا البهاء،الذي أصبح شخصا بفعل الاستعارة،فالفاعل (البهاء) تحوّل من شحنة جمالية محسوسة إلى شخص يريق فتنته وجماله.

هكذا يعملُ الفِعل الاستعاري في هذه التّشكيلات فِعله في خلق دلالاتٍ جديدة وإحياء المجرّدات وتجسيم المعنويات مُحقّقا شعرية استعارية مميّزة.

---

[1]-المصدر السابق، ص 8.

[2]-المصدر نفسه، ص 18.

[3]-المصدر نفسه، ص 23.

[4]-عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص162.

ومن هذا نخلُص كما وجد **يوسف أبو العدوس** إلى أن أبلَغ أنماط التشكيلات الاستعارية الفعلية شعريّةً وتطوُّرا تلك التي يتضامُّ فيها مكوِّنان نحويّان أو أكثر في علاقة استعارية[1] تثير في المتلقي دهشةَ الجمال وتُريق على قلبه فتنة الاستعارة،كما تجنح بخياله نحو عالم آخر مُبتكَر يمزج بين وظائف الأشياء ويُضفي من عالم المحسوسات ألوانًا لعالم المجرّدات كما يحرّك الفعل بخصائصه أشياء جامِدة ويبثّ فيها الحياة.

ومن خلال استقرائنا لقصيدتين من ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي تَعُجّان بالاستعارات الفِعلية المتنوّعة في تشكيلاتها والمختلِفة في إيحاءاتها هما: "**أوّل البوح**" و"**افتنان**" خلُصنا إلى أنّه:

-تختلفُ إيحاءات الفعل من خلال علاقته بمتعلقاته :فاعل، مفعول به،مفعول غير مباشر.

-يُدخِل الفعل الاستعاريّ متعلِّقاته في معناه الذّي ينْطوي عليه ويُكسِبها حركةً حينما تحمِل دلالته الحركيّة، وسُكونا أو جُمودا عندما يحمل دلالةً غيْر حيّة.

- تَرتبط الدّلالة الاستعارية للفِعل بدُخول أنظمة دلالات متعلّقاته في أنظمة دلالات أخرى، أي حينما يقترن الفعل بألفاظ تتعارض دلاليًّا بدلَالته.

-تمتاز التَّشكيلات الاستعارية الفعليّة بكونِها ذات طبيعة تخييلية إيحائيّة بحيث لا يُمكن استبدال فعل مكان الفعل المستعار لتحقيق الجملة الحقيقية المقصودة من الجملة الاستعارية؛ وذلك لأن ارتباط الفعل بالفاعل أو المفعول أو أحد مُتعلّقاته أقوى من علاقته بالفعل الذي احتلّ مكانه في الصِّياغة المعياريّة المقصودة.

[1]-أنظر:يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة -منظور مستأنف-، ص 169.

ثالثا– التشكيلات الحرفية:

تأتي الاستعارة الحرفيّة في تشكيل آخر من تشكيلات الاستعارة وتتشكّل بدخول أحد حروف المعاني في دلالات انحرافيّة تعبُر بها من التعبير المعياري إلى التعبير الاستعاري، وقد اختلف العلماء بين إمكانيّة استعارة الحرف بدلالته الضِّمنية، أم أن الحرف لا يحمِل معنى في ذاتِه ويتشكّل معناه داخل السياق، ولعلّ **الزمخشري** (**ت 538هـ**) كان من أوائل الذين لمَحوا استعارة الحروف، قال في قوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ عَلَىٰ هُدًى﴾ [1]، «ومعنى الاستعلاء في قوله تعالى:(على هدى) مَثلٌ لِتَمكُّنهم من الهدى واستقرارِهم عليه، وتمسُّكِهم به، شُبِّهت حالهم بحال من اعْتَلَى الشَّيءَ وركِبه»[2]. وهكذا بنى الزَّمخشري هذه الاستعارة على التّشبيه والقرينة في معنى الاستعلاء في (على).

وتكلَّم **السَّكاكي** (ت629هـ) في "**مفتاح العلوم**" عن الاستعارة الحرفيّة أثناء حديثه عن الاستعارة التبعيّة وقال عنها: «تكون في الأفعال والصفات المشتقّة منها مصادِرُها وفي الحروف متعلِّقات معانيها. فتقعُ الاستعارة هناك ثم تسري فيها. وأعني بمتعلِّقات معاني الحروف ما يُعبِّر عنها عند تفسيرها؛ مثل قولنا: مِنْ: معناها ابتداء الغاية، إلَى: معناها انتهاء الغاية، وكَيْ: معناها الغَرض، فابتداء الغاية وانتهاء الغاية والغرض ليست معانيها إذْ لو كانت هي معانيها والابتداء والانتهاء والغرض أسماء لكانت هي أيضا أسماء لأنّ الكلمة إذا سُميت اسما سُميت لمعنى الاسمية لها، وإنما هي متعلّقات معانيها: أي إذا أفادت هذه الحروف معانٍ رجعت على هذه بنوع استلزام»[3].

يبيِّن **السّكاكي** أن الاستعارة إنما تقعُ في متعلِّقات معاني الحروف، وليس في الحرف ذاته، ويشرح متعلقات معنى الحرف بأمثلة، ثم يبين جِهة العلاقة بين الحرف ومتعلّق معناه، ويؤكد أن متعلّق المعنى يختلف عن المعنى وذلك ما يفرّق بين الحرف والاسم، والاستعارة في كِلَيهما.

ثمّ يأتي بأمثلة وشواهد من القرآن الكريم ليوضّح رأيه في استعارة الحروف؛ فيقول: «...وإذا أردتَ استعارةَ لامِ الغرضِ قدّرتَ الاستعارةَ في معنى الغرض ثم استعملتَ لام الغرضِ هناك، مثل أن يكونَ عندك ترتُّب وجودِ أمرٍ على أمرٍ من غيرِ أن يكونَ الثّاني مطلوباً بالأوّل، ويكون الأوّل غرضًا فيه فتشبّهه بترتُّبِ وجودٍ بين أمريْنِ مطلوبٌ بالأوّل منهما الثّاني، ثمّ تَستعيرَ للترتُّب كلمة الترتيب

---

[1]– سورة البقرة، الآية 05.

[2]– الزمخشري: الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، ص 53، نقلا عن: يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص 173.

[3]– السكاكي: مفتاح العلوم، ص 88.

المشبّه به في ضمن قرينة مانعةٍ عن حَملها على ما هي موضوعةٌ له فتقولَ: إذا رأيتَ عاقلاً قد أحسنَ على إنسانٍ ثمّ آذاهُ ذلك أنّه قد أحسنَ إليه ليؤذِيهُ»[1]، ومن ذلك قوله علَتْ كلمَتُه: ﴿فَٱلْتَقَطَهُۥٓ ءَالُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا﴾[2].

ويوضّح **يحي بن حمزة العلوي** (ت**749**هـ) في كتابه "الطّراز" جهة الاستعارة في الحروف حيث يقول في حديثه عن المجاز وأنه مخصُوصٌ بالأسماء دون الأفعال والحروف: «...فأمّا الحروفُ فلا مُدخل للمجاز فيها، لأنّ وضعهَا على أنها تدلُّ على معانٍ في غيرِها فلابدّ من اعتبار الغيرِ في دلالتِها، ثمّ ذلك الغير إنْ كانت صالحةً للدّخول عليه كقولِك: "زيدٌ في الدّار"، "عمرُو من الكِرام"، فهي حقيقةٌ في استعمالِها، وإن كانت غير صالحةٍ بما دخلتْ عليه كقولك: مِنْ حرفُ جرّ و لم حرف نفي، صارت مجازا،لكن التجوّز إنما كان فيها من جهة تركيبها لا من جهة الإفراد والمنع إنما كان في حالة الإفراد لا في التركيب»[3].

ينفي العلوي المجاز عن الحروف في ذاتِها؛ لأنها متعلّقة بما تدخُل عليه واشترطَ في استعارتها حالة تركِيبها حيث تتحدَّد استعارية الحرفِ بالسّياق الواردِ فيه واستبدال متعلقِ معناه بمعنى آخرَ يوحي بالدلالةِ الاستعارية في الحرف والغرضِ منها في التركيب.

ويرى **أحمد مطلوب** أثناء تعريفه للاستعارة في الحرف –بعد أن عرض رأي العلوي في الطّراز الآنف الذكر– أنّه يمكن أن تدخُل الاستعارة في الحرف إذا كان مضمّنا، لأنّه في هذه الحالة يخرُج عن معناه الأصليّ الذي وُضع له [4].

ونجد لهذا الرّأي صدى عند النُّحاة أثناء حديثهم عن التضمين[*]، وقد خصّصوا لهذه الظاهرة أبوابًا وفصولاً من كُتُبهم، ومن اختلاف القُدماء في هذه الظّاهرة ما كان بين البصرِيّين والكوفِيّين، حيث منَع البصريُّون وقوعَ بعضِ حروف الجرّ موقع بعضِها، وأجازَ الكوفيّون ذلك، ودليل البصريّين

---

[1]–المصدر السابق، ص 88 وما بعدها.

[2]–سورة القصص: الآية08.

[3]–يحي بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف مصر، دار الكتب الخديوية، 1914م، ج1، ص 88.

[4]– أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 100.

[*]وهو في اللغة: (وقوع لفظ موقع غيره لتضمُّنه معناه، وهو نوع من المجاز). ينظر: ابن جنّي :الخصائص ج2،ص360، والسيوطي: الإتقان في علوم القرآن، والزركشي: البرهان في علوم القرآن.

على ذلك: «أنّ الأصلَ في كل حرفٍ ألّا يدلَّ إلّا على ما وُضع له، ولا يدلَّ على معنى حرفٍ آخرَ»[1]، فأهلُ الكوفة يحمِلون على ما يُعطيه الظَّاهر من وضعِ الحرف موْضِعَ غيرِه، وأهلُ البصرة يُبقون الحرفَ على معناه الذي عُهِد فيه، إمّا بتأويلٍ يقبلُه اللّفظ، أو بأنْ يجعلُوا العاملَ مضمَّنًا معنى ما يعملُ في ذلك الحرف، وفي رأيهم التصرُّف في الأفعالِ بالتّضمين أَوْلى من التصرُّف في الحُروف[2].

ولشرح الرّأيَيْن سنأتي بمثال من المدوّنة الشعرية التي اعتمَدناها في البحث، يقول عبد الله العشّي في قصيدة " **أوّل البَوْح**":

«**أَوْقفْتِني في البَوْحِ يا مَوْلاتِي**»[3] .

و الاستعارة هنا في الحرف (في)، فالقول برأي الكوفيين يجيز الاستعارة في حرف الجر(في) الذي أتى بمعنى (عن) والأصل أن تقول (**أَوْقفتِني عنِ البوْح**) على شاكلة: (**نَهرتِني عنِ القوْل**). وقد استُعير الحرف(في) الذي يتضمّن دلالة الظّرفية المكانية والزمانية والتّضمين(الوِعاء) [4] لمعنى المجاوَزة والبُعد، والقرينة خروجُ كلمة (البوَح) المتعلقة بحرْف الجرّ عن معنى التّضمين والظّرفية.

أمّا فيما يتعلّق برأي البصريّين فهُم يُبقونَ الحرف على معناه الذي عُهِد فيه، إمّا بتأويلٍ يقبلُه اللّفظ، والتأويل هنا يحتمل: (أوقفتِني في أثناءِ البوحِ) بحذفِ ظرف الزمان، أو بأن يجعلوا العاملَ مضمّنا معنى ما يعمل في ذلك الحرف، وتكون عبارة (أوقفتني في البوْح) ليست استعارية؛ بل حقيقية بجوازِ تَضمُّن الفعل (أَوْقف) معنى الظّرفية، وبذلك يكون التّضمين في الفعل وليس الحرف «فالتصرُّف في الأفعال بالتضمين أَوْلى من التصرُّف في الحروف»[5].

إلّا أننا نُرجِّح الاستعارة في عبارة (أَوقفْتِني في البَوْح يا مَوْلاتي) لعدّة أسباب نذكُر منها:

ــ يتعلّق الحرف "في" بمجرُورِه البَوْح وهذه الكلمة لا تتضمّن معنى الوعاء والظرف الزّماني أو المكاني.

ــ توحي دلالة الجر بـــ "في" بالمحسُوس غالبا، أمّا البوح فهي كلمة تحمل دلالة مجرّدة.

---

(1) - ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين: البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2003، ج2، م67، ص393.

(2)-ينظر: نور الهدى لوشن: حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، المكتب الجامعي الحديث، مصر 2006، ص94.

(3)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

(4)-انظر: نور الهدى لوشن: حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، مرجع سابق، ص 59-60.

(5)- المرجع نفسه، ص 94

– إذا سلّمنا بالقول بتضمُّن حرف معنى حرف آخر، نجد أنه لا يوجد في كتب البلاغة والنحو مثال لتضمُّن (في) معنى (عن)، فقد تخرُج لتتضمّن معاني عديدة: "على"، "مع"، "من"، "الباء"، "إلى"[1]، أمّا أن تخرج من دلالة التَّضمين والظَّرفية إلى دلالة البُعْد والمُجاوزَة فلَمْ نُصادِفْ ذلك في مضانِّ اطِّلاعِنا الضّيق .

وبهذا يمكننا أن نحلّل وجه الاستعارة في (**أوْقفْتني في البوحِ يَا موْلاَتِي**) [2]، فقد استعار الشاعر للبوح (المقال) مقاما أوقفتْه الحبيبة في مقام البوح، فاستهلّ قصيدة "أول البوح" بعبارة: "أوقفتني في البوح يا موْلاتي" خارقا أفق انتظار المتلقِّي الذي يتوقّع البوح بالأسرار، وهنا يستغني الصوفي عن البوح بالكتم وعن العبارة بالإشارة، وعن الجهر بالسرّ، وهذا ما أراده الشاعر من استعارته للوقوف في البوح، فهو من حرّ عشقه أراد البوح لكن حبيبته منعته. هكذا تأخذه الأسرار إلى العالم العُلوي حيث يُقدَّس الصّمت ويتنزّه السّر فيتوقّف في أوّل البوح؛ وذلك لأن الصوفيّين الأوائل لجؤا إلى الإشارة والرمز واستغنوا عن العبارة الصريحة، فقد «كان لِزاما على من يريد أن يتعرّف أن يُجرّب، أما القناة التواصلية المتمثّلة في اللُّغة فإنّها تمرّر رُموزا فقط»[3] ولهذا فقد استهلّ الشّاعر بالتوقّف عن البوح. وهذا ما يدعُونا لنتأمّل هذا الديوان الذي يستغني عن التصريح بالتلميح وعن العبارة بالإشارة، وعن الحقيقة بالاستعارة .

وفي قراءتنا لديوان "مقام البوح" اتضح أن هناك ثلاثة تشكيلات مختلفة للاستعارة في الحروف، فالتشكيل الأول: هو **استعارة حرف بدل حرف** أو تضمين معنى حرف في حرف من طريق المجاز، كما أوضحنا سابقا، ولذلك دلالات تستهدفها الاستعارة، أمّا التشكيل الثاني، فهو **استعارة الحرف لمتعلّقاته** وتشكّل علاقة الحرف بمتعلّقاته انزياحا يظهر في خرق أفق انتظار القارئ.

أمّا التشكيل الثالث فهو ناتج من الموروث العرفاني لعالم الحرف الصوفي وتطور استعمال هذه الحروف في القصيدة الصوفيّة المعاصرة، إذْ سيبحث **استعارة الحرف الصّوفي ودلالاته** في القصيدة المعاصرة، وتعدّ هذه التقنية فنّا جديدا اقتنصه الشاعر المعاصر لتكثيف الدّلالة العرفانية في القصيدة

---

[1]–لمزيد من المعلومة أنظر: ابن جني: الخصائص، والهروي : الأزهية في علم الحروف، وابن هشام: مغني اللبيب، ابن عصفور: شرح جمل الزجاجي، وابن سيده: المخصص، والمرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، والسيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، وعبد الواحد وافي: فقه اللغة.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

[3]–آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية العاصرة، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط3، 2009م، ص61.

الصوفية، وسنفتَتِح قراءتنا بالتّشكيل الأوّل.

1- استعارة حرف بدل حرف:

تعتمد هذه الاستعارة على الإتيان بحرف ومعناه كلفظ مستعار وإضمار الحرف الذي له الأصل في الاستعمال الحقيقي، ولهذا التشكيل نجد أمثلة كثيرة في ديوان :"**مقام البوح**" نُورِد بعضها لضيق مساحة البحث، منها:

(**أوْقفتِني فِي البَوح**)[1] الذي أصله: أوقفتني عن البوح، وقد أتى الشاعر بـــ "في" بدل "عن" للدلالة على أنه بدأ البوح لكن قُوى خارقة أوقفته أثناء بوحه بعظمة شأنها وجبروت سلطانها. ونلفي الاستعارة الحرفية في عبارة: (**وبحتِ عنْ غَوامِض العِبَارَة**) [2]، والأصل (وبحت بغوامض العبارة) فجاءت (عن) التي تتضمّن دلالة البُعد والمجَاوزة [3] بدل (الباء)، وبثت (عن) دلالتها في الجملة، حيث لا يكون فعل البوح عاديا بل هو بوح يستعير دلالاته من الإفراج عن الأسرى، كذلك هو الإفراج عن أسرار هذه العبارة، وتوحي جملة (**وَبحتِ عنْ غوامضِ العِبارَة**) بالإفراج أخيرا عن سرّ الأسرار، وبهذا تحتفظ (عن) بدلالتها على الرّغم من أن بعض العلماء يرى أنها قد تأتي بمعنى (الباء) كما في قوله تعالى: ﴿ **وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ** ﴾[4]؛ أي بالهوى، إلّا أن الاحتفاظ بمعناها الأصلي (المجاوزة) –وقد قصرها البصريون على المجاوزة –[5] هو ما يحُيل إلى إيحاءاتها الاستعارية وبلاغة الانزياح بها في سياق تكون فيه البؤرة هي الحرف الذي ينشر دلالته الإيحائية في الجملة الاستعارية فيؤثّر في الفعل الذي يخرج عن المألوف بتعديَتِه بحرف لم يألَفِ التعدّي به، وكذلك حينما يتعلّق باسم ليس من زمرته الدلالية حيث تغدو (غوامض العبارة) أشخاصا تم الإفراج عنهم بفعل البوح.

ويستعير الشاعر محدّدا الحرف (عن) وهذه المرّة عِوض (من)، وبهذا يكون استعار دلالة البُعد والمجاوزة في (عن) بدل (من) لابتداء الغاية في المكان في قوله: (**أَمدُّ عنْ بعدٍ يدِي، فتمدُّ عن بعْدٍ ضِياهَا**)[6]، والأصل: أمدّ من بعد يدي فتمدّ من بعد ضياها، وقد استعار الشاعر (عن) للدّلالة على

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

[2]-المصدر نفسه، ص 05.

[3]-أنظر: نور الهدى لوشن: حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، ص 60.

[4]-سورة النجم، آية 03.

[5]-ينظر: نور الهدى لوشن: حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، ص108.

[6]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 14.

البعد معبّرا بذلك عن شدّة البعد بينه وبين محبوبته التي يريد الاقتراب منها، إلّا أنها تزداد بُعدًا عنه كلّما مدّ يدَ الاقتِراب، في تجسيد لثُنائيّة النّأي والوِصال.

ويُواصِل الشاعر توظيف (عن) التي تتضمن دلالة البعد والمجاوزة في قصائده إذ يقول: "**فأخرج عن صمتي**"[1] مع أن الفعل (أخرجَ) يتعلق عادة بحرف الجر (من) الذي يوحي بابتداء الغاية إلّا أن الشّاعر يطلب دلالة المجاوزة، حيث يريد الابتعاد عن الصّمت ومجاوزته فعبّر عن ذلك بقوله: (**فأخرُجَ عنْ صَمْتِي**) وتتراحُ دلالة المجاوزة في (عنْ) بكلمة (صَمْتِي) لتُخرِجَها من المجرّد إلى المُشخّص، حيث يغدُو الصّمت حِزْبا أراد الشّاعر أن يخرج عنه بسرعة (الفاء) (فأخرُج) .

من خلال ما سبق نلاحظ كيف تفاعل كلٌّ من الفعل وحرف الجرّ والاسم المجرور لتشكيل دلالة شعرية ترتقي بالقصيدة الصوفية المعاصرة نحو لغة جديدة، لغةٍ تتفرّد في استعمال الحروف وتوظيف معانيها لبثِّ غرض الشاعر.

ويعود الشاعر ليوظّف حرف الجرّ (في) المتضمّن معنى الوعاء أو الظّرفية الزّمانية أو المكانية هذه المرة عوض "الباء" يقول: (**ولْتمنَحِيني في جِوارِك خيمَةً**) [2].

استعار الشاعر (في) للدلالة على الوعاء بدل"الباء" التي تتضمّن دلالة الالتصاق فهو يرتجي الجوار والاتّصال الدّاخلي، فالصّوفي يرجو القرب، والاقتِراب يكونُ حالاً بعد حالٍ والاتِّصال يكون مقامًا بعد مقام، وبهذا يرتقِي متدرّجًا راجيًا الاقتراب الذي تمنحُه حبيبته خيمة في عمق جوارها حيث تتّحدُ الذّات بالموضوع .

ويستعير الشاعر الحرف (على) بدلا من (في) متضمِّنا دلالة الاستعلاء فيقول: «**كلُّ الثِّمارِ علَى حقُولِكِ أحرُفٌ**»[3] وغرضُه الرمزي هنا تحويل جسد الحبيبة إلى حقول تعلوها ثمار يراها الشاعر أحرُفا تدعوه للاتصال والقطف، ويظهر ذلك في قوله: «**وَيدَايَ أعرَفُ بالكَلَام**»[4]؛ أي بقطف حروف الكلام، واستعارة الحرف (على) هنا سيميائية؛ يظهر توقيعها الفني في تَضمُّن الحرف (على) معنى الاستعلاء في تلك الثمار التي تبدو على جسد الحبيبة جاهزة للقطف، ولو قال: (كُلِّ الثِّمَارِ فِي حُقولِكِ أَحْرُفٌ) لما تجلّت الدلالة التجسيدية المرموز لها في القصيدة، ولعلّ أوّل ما يوحي بقصد

---

[1]-المصدر نفسه، ص 30.

[2]-المصدر نفسه، ص 49.

[3]-المصدر نفسه، ص51.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

جنسي في القصيدة هو هذا المقطع، الذي كان حرف الجر فيه قطب العمليّة الإيحائية في فضحِ الدّلالة وكشف تورية المغزى؛ فالاستعارة هنا كانت بوساطة الحرف (على) حوّلت الثمار إلى أحرف، وفي قراءة أعمق حوّلت الجسد إلى حقل ناطق يدعو الشاعر إلى قطف ثماره المشتهاة. وهذا الجسد ماهو إلا جسد القصيدة التي تدعو الشّاعر لقطف حروفها .

إنّ هذا التحوُّل بالحرف إلى الاستعارة وبالاستعارة إلى الرّمز يخلق تشابُكًا دلاليًّا، تنبثِقُ منه شُحنة من الدَّلالات الغريزيّة التي تُغري بالتّجربة التأويلية في الكتابة الصوفية، ذلك أنّ هذه التجربة في الكتابة الشعرية خاصّةٌ، إذْ يُشكّل الشّاعر فيها علاقة شبقيّةً مع الكلمات والحروف كما حدث لابن عربي الذي كان يعدُّ العلاقة بين القلم واللوح كالعلاقة بين آدم وحواء،كما ربط بين فعل الكتابة والخلق، وهذا ما يدلُّ أنّ الشّاعر لُقِّم دلالات هذه التّجربة الصّوفية، ليعتبر اللّغة أُنثى يمارِس الشّاعر معها تجربة النّكاح والتّزاوُج قصد السّيطرة على دلالاتها[1].

وترتبط في هذا المقطع الشّعري دلالة الكّلام بالحبّ والثّمار بالجسد والنّكاح، ممّا يُوحي بالكتابة في دائرة التّوالجُ، حيث تتقاطَع مفاهيم الكِتابة والكلام والحب والنّكاح والخيال في فلسفة ابن عربي تقاطُعا كبيرا، لكَونِها تعود إلى أصل واحد هو الفعل (كُن)[2]، وبهذا يكون مقطع (**وَيدَايَ أَعرَفُ بِالكَلامْ**) هو تلميح إلى اتّصال جنسي بين الشاعر واللّغة لقطف الحروف أو الثّمار.هكذا يستعير الشاعر صورة المرأة الفاتنة للقصيدة المُغرية، فتتّحد تجربة الكتابة عنده بتجربة العشق، ويكون الشعر معشوقه الذي يريد الاتّصال به.

هكذا تتداخل الدّوال والمدلولات والرّموز والاستعارات في هذه المفاهيم المتّصلة عند المتصوّفة، لتشكّل منمنات بديعة التّشكيل مكتنزة باستفزازية التأويل.

ونُلاحظ في هذه التشكيلات أن الحرف هو بُؤرة المجاز في الاستعارة، إذْ هو المتحكِّم في استعارية الجملة.

2- استعارة الحرف في سياق استعاري:

يختلِف هذا التّشكيل عن التّشكيل السّابق في أنّه تشكيل استعاري في سياقِه يلعبُ الحرفُ فيه دورًا لا يقلّ أهمّية عن باقي المكوّنات النحوية في الجملة، حيث يرتبط تحديد معنى الحرف عند النّحاة

[1]-ينظر: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصرة، ص 468- 469.
[2]-أنظر: المرجع نفسه، ص 473.

على السياق الذي يرد فيه والسّياق يتمثّل في:

- الفعل المتعلّق به، وفاعله، ومفعوله.
- المجرور بحرف الجر، وعلاقتِه بالحدَث الموجود في الفِعل المتعلَّق به، أو مفعوله .
- حرف الجرّ حيث يكون معبّرا عن تلك العلاقة بين الحدث الموجود في الفعل المتعلّق به والمجرور[1] .

ومن هذه العلاقات تتشكّل علاقات استعارية مختلفة بين حرف الجرّ ومتعلّقات الجملة. ومن العلاقة الأخيرة: (حرف الجرّ والحدث الموجود في الفعل المتعلّق به)، يتساءل إبراهيم الدّسوقي: هل هناك علاقة بين الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الفعل المتعلّق به في الجملة، والمعنى الذي يؤدّيه حرف الجرّ المصاحب عند الربط بين الفعل والمجرور؟ [2] والجواب: نعم هناك علاقة بين الحقل الدلالي للفعل ومعنى حرف الجر المصاحب يُفصّلها الدّسوقي في كتابه إلّا أننا في هذا المِنوال نبحث عن توتّر العلاقة بين دلالة الحدث في الفعل والمعنى الذي يؤدّيه حرف الجرّ المصاحب؛ فالأصل أن يتعدَّ الفعل بحرفٍ ينتمي معناه الذي يتضمّنه إلى الحقل الدّلالي للفعل نفسه، إلّا أنّ الانزياح في هذه العلاقة يُشكّل الاستعارة التي سنكتشف أبعادَها الدّلالية، وأثرها الفنيّ في المتلقّي فيما يلي:

يقول عبد الله العشي: «**هَا أَنَا ...أَتَعطّرُ فِي نَشْوَتِي**»[3]

والاستعارة هنا في جملة (أَتَعطّرُ فِي نَشْوَتِي)، حيث تتزاح دلالة الفعل (أَتَعَطَّرُ) بواسطة حرف الجر (في) الذّي يتعلّق بـــ (النّشوة)، ويتعدّى الفعل أتعطّر بالباء في التركيب الحقيقي وليس بـــ(في)، وقد جاء الاسم المجرور (نشوتي) ليخرق أفق انتظار القارئ حيث لا يتوقع القارئ وجود النشوة بعد التعطر فلا علاقة للفعل (تعطّر) بالانتشاء، فقد ربطت (في) بين حلَقَتَيْن دلالِيّتيْن مُختلِفتيْن (التعطُّر/ النّشوة)، فجاء هذا التركيب الاستعاري هادِمًا لأسُس اللُّغة المألوفة، محقِّقا غرابة تخرُج بالقصيدة عن إطار اللُّغة العاديّة لتلِج بالمتلقّي إلى عالم لغوي آخر (يتعطّرُ في النّشوة) (وينتشِي مُتعطِّراً).

وتظهر استعارة الحرف في سياق استعاري في عبارة "**ثَمِلًا بالتّبَارِيحِ**"[4]، حيث ترتبط كلمة

---

[1]-إبراهيم الدّسوقي: مجال الفعل الدلالي ومعنى حرف الجر المصاحب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2005م، ص 22.

[2]-المرجع نفسه، ص 22.

[3]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 67.

[4]-المصدر السابق، ص67.

(ثملا) بالسكر واحتجاب العقل بالإفراط في شرب الخمر إلّا أنّ الشّاعر ثملَ بالتّباريح؛ أي: بوهَج الشّوق وشدّته فقرن حالة الثمالة وهي حالة فيزيائية كيمائية تعترض الأجسام، بالشوق والصبابة وهي حالة روحية ترتبط بأحاسيس النفس البشرية، وبين الحالتَيْن فِراق الجسَد والرُّوح؛ إذْ تُفارق الرُّوح الجسدَ باحتجابِ العقلِ في حالة السُّكْر، وتُفارِقُ الرّوح الجسدَ هائمةً في تخيُّل المحبوب في حالة الشّوق وتباريحِهِ. والإفراط في الشرْب سكرٌ، والسُّكر حالة روحية عند المتصوفة استعاروها من السكر الحقيقي؛ فالسكر شراب الله لأوليائه، ونهاية السُّكر هي الاتّصال بالحبيبة[1]، وهو ما عبّر عنه الشّاعر في قوله: «**ها أنا أتوحّد في امرأة**»[2]، إذ استعار الشاعر (في) للدّلالة على الكائن المتكوّن «**مِنْ نزيفِ الأَناشِيدِ... والبَرْقِ... والنُّور... والأبجديّة**»[3]، هذا التّشكِيل المنوّع الذي يضمُّه كيان محبوبة الشّاعر وشكّلته الاستعارة الحرفية حيث تآزرت الحروف (في)، (من)، (الواو) لترسُم لوحة فنّية ترتقي بخيال المتلقّي ليحاول الجمع بين هذه المكوّنات المختلفة، هذه الاستعارة المركّبة كشفت لنا عن تشكيل آخر للاستعارة الحرفية وظّفه الشاعر المعاصر مُمعِنًا في الوصفِ الخُرافي الذي يجولُ بمخيّلة القارئ في مناطق مختلفة من آفاق الرُّؤْيا لدى الشّاعر.

إنّ تقنية الجمع بين المختلفات في الاستعارة أصبحَت أحد ألوانِ الكتابة الحداثيّة في الشّعر؛ إذْ يفتحُ الشّاعر من خلالها آفاقاً مختلفةً تكسرِ قيودَ اللُّغة العاديّة، وتُحطّم أصفاد الكلاسي، فالشّاعر المعاصر الذي يفتّش عن أنماط أخرى للتّعبير يتوسّل الخطاب الصوفي المُحاط بهالات من الضّبابية والنّور السّاطع الذي يبهرُ العيون، فيحاول من خلال الاستعانة بالمفارقات اللّغوية والمتناقضات المعنوية التعبير عن تجربته في فض بكارة اللغة والسيطرة على زئبقيتها المتحولة في الخطاب .

ولأن الحروف تتنوّع وتُشكّل عنصرا هاما في تشكيل الخطاب فقد تنوّعت استعمالاتها في ديوان "**مقام البوح**"، وجاءت في سياقات مختلفة حقّقت في كثير منها استعارية تنقل فحواها إلى نسيج الجملة كما يسري الدم في جميع الجسم، ولهذا كان من الصعب أن نتطرق لكل الاستعارات الحرفية في المدونة لاتساعها وضيق المقام في هذا البحث المتواضع الذي يسعى للكشف عن التشكيلات المتنوّعة للاستعارة ورصدِ وظائفها الإيحائيّة، وجماليات تلقيها في أنواعها المختلفة.

---

[1]-أنظر: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 420.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 68.

[3]-المرجع نفسه، ص 68-69.

3- استعارة الحرف الصوفي ودلالاته في القصيدة المعاصرة:

يختلفُ مفهوم الحرف عند الصّوفية عنه في النّحو واللغة؛ إذْ يشكّل الحرف مفردًا في العِرفان الصوفي عالما من العوالم العرفانية؛ فعالم الحروف كما يرى ابن عربي كعالم الإنسان مُخاطب مُكلّف وفيه الرُّسل[1]، كما أنّ لكلّ حرف سِرّا أودعه الله فيه، وقد استخدم الشعراء المعاصرون الحرف الصوفي كرمز لِتوصيل دلالات معينة يستشفُّها المتلقّي عبر تأويل سياق النّص وساروا على نهج ابن عربي، الذي نظّم أشعارا في دلالات هذه الحروف، إلّا أنّ الشعراء المعاصرين وظّفوا الحرف بشكل رمزي وحاولوا أن يكثفوا من خلال عالم الحروف معانيهم وأحاسيسهم.

أ - الحرف عند الصوفية ودلالاته:

تنبني اللُّغة في أساسِها على الحُروف التي تتكوّن منها الألفاظ والكلمات فالحرف هو البنية الصُّغرى التي تكوّن الكلمات، ومنه تنطلِق اللّغة وتتشكّل العبارات، وقد استولى الحرف على أهمية كبيرة في الفكر الصوفي، وعدّه الصوفية أحد أهم أسرار الكشف الإلهي، وللحرف عندهم عِلْم خاصّ، يخصّ الله به أخصّ خلقه يقول ابن عربي عن علم الحروف: «ولتعلموا أن العلم بالحُروف مُقدَّم على العِلم بالأَسماء تقدُّمَ المفردِ على المركّبِ ولا يُعرَف ما يُنتجه المركّب إلّا بعد مَعرفةِ نتيجة المُفردات التّي تَركَّبت عنه»[2] .

ومن أسباب اهتمامِ الفِكرِ الصّوفي بالحروف وتقديمِها على سائر علُوم اللُّغة هو كَون الألفاظ مؤلّفة من الحروف وهي عبارةٌ عن هواء يخرُج من تجويف الصّدر نحو الفَم وعندما ينقطع في المخارج الممتدّة من الصّدر إلى الفم تَبْدو الحروف متميّزَة، يقول ابن عربي: «...فإنّ الهواءَ انبعاثُهُ من الصّدر إلى خارج الفم فينْقَطِع في المخارج فتبدُو الحُروف متميّزة الذّوات في حاسّة السّمع»[3] .

ويعتَقِد ابن عربي بالمصدَر الإلهي للُّغة، «وهو في كَون الخلق الأوّل كان مثالاً للأمْرِ الإلهي "كُنْ" فالكلمات صَادِرةٌ من الحرْف، والحُروف صادرةٌ عن الهَواء، والهَواءُ صادرٌ عن النَّفَس الرَّحمَاني»[4] .

---

[1]-ابن عربي: الفتوحات المكية: تحقيق وتقديم، عثمان يحيي، ج1، ص260.

[2]-ابن عربي: كتاب الميم والواو والنون، ص 03، نقلا عن: ساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية، دار بهاء الدين، الجزائر، عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن، ط1، 1430هـ، 2009م، ص 16.

[3]-المرجع نفسه، ص 16.

[4]-أنظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وقد ارتبط الحرف في العرفان الصوفي بالأرواحِ والوُجود، وقد أشار ابن عربي إلى أن أسرار الحروف توجد في عَوارض الأنْفاس، حيث تعرِض للنَّفَسِ الرحماني ما يحدِث عَيْنَ الحرف، ويعرِض للحرف ما يُحدِثُ الأسماء، فأيْنيّةُ الأسْماءِ في الحُروف وأيْنيّة الحروف الأنفاسُ، وأينيّة الأنفاسِ الأرواحُ، وأينيّة الأرواحِ لا تتكثَّرُ إلّا في المظاهر [1].

وبهذا يربط **ابن عربي** بين عالم الحروف وأسراره وعالم الموجودات بمظاهره وكائناته، كما أنّه يقرِن عدد الحروف (28 حرفًا) بعدَدِ مقاطِع مجرى النّفس أثنَاء خُروجه من الجَوف (الحَلْق) إلى الشّفتين من جهة، ومن جهة أخرى يربط هذه الحروف ومَخارجها بعدَد منازلِ الكّواكب السيّارة، وبعددِ الأسْماء الإلهية يقول: «وظُهور العَالم في امتِدادِه إلى الفَم، بحسَب مراتِب الكائنات كالنَّفَس الإنساني من القَلب وامتدادِه إلى الفم، وظهور الحروف في الطريق والكلمات كظهور العالم في العَماء الذّي هو نفس الحقّ الرّحماني»[2] .

وقسَّمَ ابن عربي الحُروفَ حسبَ ما وصلَ إليهِ من كشْف ثلاثةَ مراتبَ هي: الحروفُ الفكرية، والحروفُ اللفظية، والحروف الرّقمية[3].

كما حاول من خلال نظريته في علم الحرف أن يضع مراتب للحروف ترتبط بالمراتب الوجودية، والموجودات العينية، حيث تتكوّن هذه الأخيرة من تألف مراتب الوجود والتي تكوّنت بدورها في العماء[*]، وبهذا تتوازَى الموجوداتُ العينيّة مع كلمات اللّغة، التي تتكون بدورها من تآلف الحروف التي توازي مراتب الوجود، وعلى ذلك فالموجودات هي كلمات الله التي توازيها كلمات اللغة، ولما كانت مراتب الوجود البسيطة – الكواكب بما فيها السماوات ثمان وعشرين مرتبة مثل عدد حروف اللغة، فإن الكلمات التي تتألف من الحروف بالمعنى الوجودي واللغوي على حدٍّ سواء لا حصر لها[4].

ويعتقد ابن عربي بوجود عالم للحروف، ويرى فيها أمّة من الأُمَمِ كسائر الخلائق الأخرى فيهم المكلّفون والرّسل، وهم أفصَحُ لِسانًا وأوضَحُ بيانًا، كما أنهم مُقسّمون ولهم عَوالِمُهم، وهي

---

[1]–ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، ج1، ص372.

[2]– أنظر: محمد كوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 288.

[3]–أنظر: المرجع نفسه، ص 289.

[*]– العماء: النَّفَس الرحماني .

[4]– لمزيد من المعلومات أنظر: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 288–289وابن عربي:كتاب الميم والواو والنون، ص4، وإخوان الصفا: الرسائل، ص 392–393 ونصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، ص187.

ثمانية:

1- عالَم العظَمة وهو عالم الجبرُوت.
2- عالم الأَعْلى وهو عالم الملكُوت.
3- عالم الجبرُوت وهو العالم الأوْسَط.
4- العالم الأَسْفل وهو عالم المُلكِ والشّهادة.
5- العالم المُمتزِج وهو بين عالم الشّهادة وعالم الأَوْسط.
7/6- عالم الامتِزاج، ويضُمُّ عَالمَيْن.
8- العالم التَّشاكُلي[1].

ب- **رموز عالم الحرف:**

ولأنّ هذا العلم (علم الحروف) عزيز عند الصوفية مقصور على خاصة خاصيتهم، مستور عن العامة من الناس، فقد وضع فيه كبار الصوفية تصنيفات عدة، نذكر منها: كتاب محي الدين بن عربي الموسوم بكتاب «المبادئ والغايات فيما تحتوي عليه حروف المعجم من العجائب والآيات»، والذي لم يُنشر بعد، فهو مفقود فقد تناول فيه أسرار الحروف وطبائعها، ومراتبها وعلاقتها بالمراتب الوجودية والأفلاك والتنزُّلات الإلهية [2] .

وقد شُغِل الباحثون في هذا الموضوع والفلاسفة بالبحث والتنقيب عمّا تناثر من هذا العلم في كُتب ابن عربي المنشورة مثل "الفتوحات" والمخطوطة، حتّى أنهم شُغفوا به على الرغم من وصيّة الشيخ محي الدين بن عربي بتركه لأنّه عِلم عزيز على الصُّوفية مستورٌ عن العامّة من الناس، مخصوص به أهل الولاية فقط لأنهم أدرى الصوفية وأغزرهم علما، ومن الكتب التي تناولت الحروف نذكر:كتاب "**شمس المعارف الكبرى**" لأحمد البوني، و"**الرسالة النيروزية في معاني الحروف الهجائية**" (تسع رسائل) لابن سينا، و"**رسالة الحروف**" لسهل التستري، و"**كتاب الحروف**" للرازي، و"**كتاب الحروف**" لأبي نصر الفرابي ...الخ. [3]

وبهذا أصبح للحرف مكانة مرموقة في الفكر الصوفي،كما أصبح له عالمه ورموزه ودلالته التي

---

[1]-ابن عربي: الفتوحات المكية،تح: عثمان يحي، ص 260/ 261، نقلا عن: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 291.

[2]- أنظر: المرجع نفسه، ص 296 .

[3]- ينظر: محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 296 .

تتجسد في النصوص الصوفية الشعرية والنثرية، فالرّمزية الحرفية شكّلت أحد أهمّ سمات الكتابة الصوفية التي استوحت منها التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة دلالاتها وأساليبها السرية الباطنية في التعبير عن تجربة صوفية وجدانية، وتنوّعت طُرق استخدام الحرف ورمزيته من خلال استحضاره في عناوين الدواوين، أو عناوين القصائد، وحتى في ثنايا الجسد الشعري حيث أخذ التشكيل الحرفي يؤثّث بعض النصوص الشعرية بدلالاته المتنوّعة ورموز عوالمه ومراتبه الوجودية.

جـــ–استعارة الحرف الصوفي في ديوان "مقام البوح" :

وسنشرع في استكشاف بعض الدلالات الصوفية التي ضمنها الشاعرمن عالم الحروف وما تحويه من دلالات وأسرار صوفية من خلال تقنية الاستعارة، فالشاعر عندما يستنطق حرفا أبجديا من حروف الأبجدية العربية، ويحمّله دلالات هي في السياق العرفاني الصوفي ذات أبعاد فلسفية أو دينية، أو حتى عاطفية، تمكننا من إسكانه الجسد الشعري، من خلال رمزية ذلك الحرف ومرتبته في العرف الصوفي أو حتى من خلال نسيج القصيدة السّيمي الذي يؤشّر إلى مقاصد الشاعر، أو أحواله وفُيوضات دلالاته.

ويَزخرُ ديوان "**مقام البوح**" لعبد الله العشي بالاستعارة بمختلف تشكيلاتها، كما أنّ النـــّزعة الصُّوفية تبدو للمُتلقي من أوّل إطلالة، وقد استخدم الشاعر تقنية التعبير بالحرف الصوفي في قصائد من الديوان، لعلّ أبرزها قصيدة "**احتفال الأبجدية** "، إذ استعار الشاعر من عالم الحروف وأسراره حروفا أسبغ عليها ألوانا من أحاسيس روحه الشغوفة باكتشاف أسرار الأبجدية يقول العشّي:

"من أيِّمـــا غيْمة
من أيِّ غيبِ ساحرٍ
من أيِّ أفقٍ...
أيّما نَجْمة
حَطَّت على شفَتِيَّ هذه الأبْجدِيّة ؟
ألِفٌ تعطّرَ بالخُزامى
وتضوّعَت منْهُ اللُّحونْ
والمِيم حوريّة تُسرِّح شَعرَها الفتّان
قُربَ النَّبع
تحتَ التِّين والزّيتوُن
وتُرفَّ هاءٌ كالفَراشَة

كيْ تَحطَّ على النَّدى ...
وتبوحَ بالأسرَارِ...
بَوْح الباءِ تكشِفُ سِرَّها للنُّونْ
ألفٌ ونُونْ
عينٌ ونُونْ
هذا احتفالُ الأبجدِيّة
بالغِواية والفُتُون [1]

وقد استهل الشاعر قصيدة "**احتفال الأبجدية**" بخطاب استفهامي غرضه التعجُّب والانبهار بهذه الأبجدية: «**مِنْ أَيّما غيْمَة، من أيّ غيبٍ سَاحِرٍ، مِنْ أيّ أُفْقٍ ...، أيّما نَجمة، حطّت على شفتيّ هذِي الأبجديّة؟**»[2]

وقد افتتحَ الشّاعر استعاراته بالفعل (حطّ) المخصوص بالطيور والفراشات واستعاره للأبجدية، إنها لكائنات عجيبة سحرية هذه الأبجدية التي حطّت على شفتي الشاعر، من عمق هذا العالم العجائبي سيتدفق فيض هذه القصيدة، عالم الحروف الذي تطير فيه الأبجدية وتنسلُّ من بين الغيوم دفّاقة مُرفرِفة من بريق النجوم «**أَلِفٌ تعطرّ بالخُزامَى**»[3].

جاء حرفُ الألف في القصيدة أوّلاً كأوليَّته في الحروف، وعدّ ابن عربي الحروف أرواحا مكلّفة لها عوالمها، فجسّد الشّاعر ذلك في استعارة لطيفة: الألفُ الذّي تعطّر بالخُزامى، هكذا استعار الشاعر للألف رائحة الخُزامى تلك النبتة العطرية التي اتّخذت منذ قديم العصور مكانة سامية بين النباتات العطرية والطيّبة المباركة.

ونلمح في هذه الاستعارة الشميّة حساسية تُلقي في روع المتلقّي بقُنبلة عطريّة تُفاجئ توقُّعه، حيث تربّع هذا الحرف (الألف) على عرش الحروف؛ فقد عدّه **ابن عربي** قطب الحروف، ومركزا للدائرة ووصفه بالقيُّومية لسريانهِ في كلّ الحروف، كما كان للولي القطب رقائق ممتدة لجميع المخلوقات، وقال فيه: "ومقام القطب منا الحياة القيومية، هذا هو المقام الخاص به، فإنه (أعني القطب) سار بمهمّته في جميع العالم، كذلك الألف (سار) من كل وجه، من وجه روحانيته التي

---

[1]- عبد الله العشي : مقام البوح، ص 35-36.
[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المصدر نفسه، ص 35.

ندركها نحن، ولا يدركها غيرنا". [1].

واستمدَّ الألفُ سُلطانه على الموجودات، فهو الأوّل في اسم الجلالة "الله" والأوّل في كلمة "أزَل"، كما أنّه الأوّل عند ذكر الحروف، ولو أنّه ليس حرفًا عند ابن عربي ومعظم علماء الصُّوفية، يقول فيه **ابن عربي**:

أَلِفُ الذّاتِ تترَّهتَ فهَلْ لكَ في الأكوَان عينٌ ومحلْ.
قال : لاَ، غيرَ الْتِفاتِي فأَنا حَرْفُ تأبِيدٍ تضمَّنْتُ الأزَلْ.
فأَنَا العَبدُ الضّعيف المُحتبِى وأنَا من عزّ سُلطانِي وجَلْ [2].

وانتقَى الشّاعر حرف الألف أوّلاً لأوليّته – كما سبق وأشرنا– ولأنّه بمترلةِ الواحد في الأعداد، فهو الأوّل ليس قبلَه عدَد، كذلك الألِف هو الأوّل ليس قبْلهُ حرفٌ «له التّتريهُ بالقبْليّة، وله الاتّصال بالبَعديّة، فكلُّ شيء يتعلَّقُ به ولا يتعلَّق بشيءٍ فأشبَهَ الواحِدَ...»[3].

وبما أنّ حرف الألف له مقام القطبية (أعلى مقامات العرفان) فله الاتّصال بما بعده، وقد شرح ذلك ابن عربي في كتاب الألف وعدّه قُطبا لقيُّومِيّته، والتي لا تَعني صورةَ قيامِه رسْما، أو شكله الواقف؛ بل تعني سريانه من حيث روحانيته خاصّة، ثمّ من حيث رسمه أو رقمه في سائر الحروف، ونجد هذه المعنى في قول العشي: «**وتضوَّعَت مِنه اللُّحُون**»[4].

حيث استعار لمعنى سريان حرف الألف في الحروف الفعل (تضوّع) الذي يتعلق بانتشار العطور، إلّا أنّ الشاعر انحرف بالفعل إلى مجال حسّي آخر هو السّمع (اللُّحون) فربط بين حاسّة الشمّ وحاسّة السّمع، باستعارة تنافرية داخلَت بين الحواس . هذا التداخل يعكس أحاسيس الشاعر المتداخلة وطاقة الإبداع اللّغوي الخلاّقة التي تُميّز تجربة الكتابة عنده.

ومزج في هذه المقاطع بين الاستعارة الأولى "ألفٌ تعطّر بالخُزامى" والثانية "تضوّعتْ منه اللُّحون" حيث تتشاكَلُ الاستعارة الشّمية الأُولى (عِطرُ الخزامى) مع الاستعارة الشّمية الثّانية (تضوّعتْ)، فلم يُقل الشّاعر: تناغمَتْ منه اللّحون، بل استرسل في التّعبير عن المشموم، في تشكيلٍ

---

[1]– ابن عربي: الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم عثمان يحي، ج1، ص 335.

[2]– أنظر : ساعد خميسي، مترلة الحروف، فلسفة ابن العربي الصوفية، ص 116.

[3] –ابن عربي: كتاب الألف وهو كتاب الأبجدية، ص 12، نقلا عن: ساعد خميسي، مترلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية، ص 118.

[4]– عبد الله العشي: مقام البوح، ص 35.

استعاري تشاكُلي تتراسَلُ فيه الحواس لتعبِّر عن تلك الأُلفة التي تضمّنها حرف (الألِف)؛ فالحروف المؤلّفة للألف هي جذر لمعنى التّأليف والأُلفة، فالألف يؤلِّف الحروف وبأُلفَةٍ بينها يُحدث كلمات تبقى ببقاء معانِيها[1].

فتآلفتْ في هذه المقطوعة الاستعارة الشّمية بالسّمعية، وحقّقت للألف رمزيّة قيومية، وتشخِيصًا متفرّدًا. ويمضي الشّاعر في تشخيص الحُروف وإلباسها من خياله لباس الحياة يقول:

«والمِيمُ حُوريّةٌ تُسرّحُ شَعرَهَا الفَتّانَ

قُرب النبْعِ

تحتَ التّين والزّيتون»[2]

هذه المقاطِع تُشكِّل مشهدًا رومنسيّا جميلا لحوريّة تسرّح شعرها قرب النّبع تحت شجر التّين والزّيتون المباركَين. لو أنعمنا النّظر في رسم حرف الميمِ "م" لوجدنا أنّ رسمه الرّقمي يُشبه رأسًا منسدِل الشّعر، حينها سنُشاهد الميم سرّحت شعرها المنسدِل الطّويل، وفي أسْرارها يقول ابن عربي بأنّ الميمَ ترمزُ لبدءِ الخلقِ الرّوحاني والجِسماني، فرسْم الميمِ في شكلهِ الدّائري المتّجه من الأَعلى إلى أسفل دليلٌ على الخلْق والنّشأة من عالم أكمَل أعلى في اتّجاه عالم أسْفل يعتريهِ النّقص والجَهل والفَناء. [3]

وجاء حرفُ الميمِ ثانيًا بعد الأَلف، فهو لا يقلُّ عنه أهميّة في العِرفان الصُّوفي، فهو يتبوّأُ أَعلى طبقاتِ العِرفان في عالم الحروف، كما أن الميم ترمز إلى الإنسان الذي خلق في أحسن تقويم وإذا كان حرف الألف يرمز إلى الله الواحد الأحد،فإن حرف الميم هو للإنسان الذي وجد لأجله العالم،كما يجسد النشأة الكاملة لكل من آدم عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم، فأما آدم فهو أوّل بشر من حيث الجثمانية، بينما محمد صلى الله عليه وسلم؛ فهو أوّل البشر من حيث الروحانية؛ فآدم أبو الأنبياء والبشر جسديّا ومحمد صلى الله عليه وسلم أبو البشر والأنبياء روحانيّا، والياء بينهما في رسم حرف الميم فلِلْوصْل بين الأب الرّوحي والأب الجسدي. يقول ابن العربي: «وأمّا الميم فإنه لآدم ومحمّد عليهما الصّلاة والسّلام، والياء بينهما سبَبُ الوَصلة لهُما ...» [4].

---

[1]-ينظر: ساعد خميسي، منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية، ص 117.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 35-36.

[3]-ساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية، ص 147.

[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

محمد آدم

مـــيـــــم

ويُواصِل الشّاعر عبد الله العشي سمفونيّته الاستعارية في عالم الحروف يقول :

وترفُ هَاءٌ كالفَراشَة

كيْ تَحطَّ علَى النّدى....

وتبوحَ بالأسْرَارِ.... [1]

وقد أتَى بالهَاء قرينةُ الهَمزة في عالم العظَمة بعد المِيم لأنّها ذات مترلةٍ عالية في ارتباطها بالإنسان، لتحطّ من عالم الجبروت على الندى (الماء) الذي أوجد به الله الحياة.

هذه الهاء التي شبّهها الشّاعر بالفراشة، يُوحي رسمُها الرّقمي بصُورة الفَراشة مرفرفةً بجناحيْها:

هـــ

نَغُوص مع الشّاعر في عالم الحروف المليء بالأسرار التي تبوح بها الهاء في عالم "الهو" وهو عالم الجبروت والغيْب، والذي تغدو الهاء فيه فراشة من العالم النّوراني لتبوح بأسرار عِشقها للنُّور، وبهذا يعبُرُ الحرْف في الخيال الاستعاري للشّاعر الصّوفي من مقام إلى مقام لينطِق بخلفيّته العِرفانية، حيث يبثّ الشاعر من خلال استخدامه للحروف منطلقات صوفية ترفّ بالمتلقي من ينابيع المعرفة الصوفية إلى أنهار الكشف الجمالي والبوح الشعري، متذوّقا أسرار الحبّ الإلهي، وأبعاد العلاقة بين التجربة الشعرية واللغة وأحاسيس الشاعر.

هكذا تبوح الهاء بالأسرار "**بوحُ الباء تكشِف سرَّها للنون**"، حيث تتبوُّأ الباء مترلة عليا في منازل الحروف، فهي أوّل حرف لما كان الألف ليس حرفا، كما صنّفها ابن عربي في طبقة عين صفاء الخلاصة، لأنّها أوّل حرف في "البسملة"، ومن ثمّ فهو أوّل حرف في كلّ سور القرآن، حتى في سورة التوبة "براءة"، وقد خصّه ابن عربي أيضا بكتاب هو كتاب "الباء"، وهكذا فأسرار الباء في العرفان الصوفي تنبثق من أهمّيته كحرف أوّل،كما أنه على رأس المرتبة العشرية (مرتبة الملائكة) وقد

[1]-عبد الله العشي:مقام البوح، ص 36.

سئل الشبلي: أنت الشبلي؟ قال: «أنَا النقْطَة التِي تحْت البَاء»[1].

واحتلّ الباءُ مكانة هامّة عند الصُوفيّين حيث وردتْ الباء في المربّع الذي يحوِي أسرارَ الحروف وعلاقتها بالرّموز العددية، والنُّقطة التي تحت الباء هي رمزُ الإنسان الكَامل، كما أنّها رمز صوفي للذّات العارِفة، فمحلّها دَوْمًا تحتَ البَاء، وهي إشارةٌ للعبوديّة أي أنّ العبد تابع للمعبود في كل شيء. [2]

وفي استعارة الصّوت للباء التي تَبوح بسرِّها للنّون، تشخيصٌ لها وبسْط علاقةٍ بينها وبين النّون، التي هي في خطّها المرقُون أقوى شبه بالباء. والباء حسب ابن عربي هي التي أَدغمَتْ النّون في الميم؛ لاشتراكِهما في المرتبة الثّانية. الباء ثانية الوَحدانية،والنُّون ثانية الفَردانية، والوَحدانية أقربُ إلى الفردانيّة. [3]

وبما أنّ هناك علاقةً بين الباءِ والنّون في العِرفان الصّوفي، فقد جاءتا في المقطع متحاورتين، كما علَّق الشّاعر النّون بحروف أُخرى في قصيدته تبوح بتشكيل موسيقي يتعلّق بالإيقاع الدّاخلي للقصيدة، حيث جاءَت النّون في آخرِ كل مقطَعٍ من المقاطع التالية:

«بوْحَ البَاءِ تكشِفُ سِرّهَا للنُّونْ

ألفٌ ونُون

عَيْنٌ ونُون

نُونٌ ونُون»[4].

فكانت هذه الرّنة النّونية في أواخر بعضِ المقاطع، رمزًا لأهمّية حرف النّون في عالم الحُروف، الذي يرمزُ للعالم، فهُو في شكلِ نصف دائرة "ماَ هو مُشاهَدٌ من العَالم"، كما أنّ أزْيَد من ثُلث السُّور في القرآن الكريم تنتهِي بحرفِ النُّون[5]. وبهذا جاء هذا التّشكيل الحرفي ليحتفِل بالغِواية والفُتون في أبجديّة الشّعر الصوفي.

---

[1]-ينظر:ساعد خميسي، منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، ص ص121-123.

[2]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 301.

[3]-أنظر: ساعد خميسي،منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، ص 126.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح،ص 36.

[5]-ساعد خميسي: منزلة الحروف في فلسفة ابن العربي الصوفية،ص100.

ومن هذه القِراءة التأويليّة نُلاحظ أنّ الشاعر عبد الله العشي قد وظّف في هذه القصيدة الاستعارة الحرفيّة بِوَعي صوفيّ حاذِق ينهلُ من رموز عالم الحروف في العِرفان الصوفي، كما يحاول من خلال تشكيلِ هذه الاستعارات صياغَة تجربةٍ وِجدانية صوفيّة مع الكَون بضمير الذّات الإلهيّة، متوسِّلا أسرارَ عالم الحرْف وطَاقاتِه الترمزيّة في مُواجهة عجزِ اللُّغة عن احتواءِ هذه الدّلالات المستعصية على البوح، في محاولة للإحاطة باتّساع الرُّؤيا في الكتابة الشّعرية الصوفية، وخلق دلالات جديدة لرموز الحرف القديمة.

رابعا– التشكيلات اللّونية:

احتفَى الشّاعر من قديم الزّمن باللّون والتّعبير به عن مشاعرِه، فربطَه بالأعراف والاعتِقادات،كما رَمز به لمشاعِر الحُزن والفَرح وبذلك اتّخذ التّعبير باللّون مكانةً مرموقةً في الشِّعر القديم والحديث، وواصلَ الشّعراء المعاصرون التعبير باللّون إلّا أن تقنياتهم في ذلك كانت متطوّرة، فقد تجاوزُوا الوصف الحقيقي أو الرمز به لمشاعرِهم المختلفة وراحوا يخالفون به الواقع ويصِفون به المجرّدات والمحسوسات على حدٍّ سواء، وهكذا برزت استعارة اللّون لأشياءَ لا تتلوّن به أو للمجردات، وهذا ما نقصد به في هذا المبحث من التشكيلات الاستعارية اللّونية.

1– اللّون وضعا واصطلاحا:

تتحدّد دلالةُ اللّون في اللغة والاصطلاح لتُشكّل مفهومًا واحدًا، كونه من المدركات الحسية التي لا تخطئها الأبصار، منذ أن أوجد الله البشرية على الأرض[1].

وكان أقدمُ من ذكرَ اللّون في المعجمات العربيّة **الخليل بن أحمد الفراهيدي** (**174**ه)، و لم يُعطه تعريفًا واضحًا لِكوْن دلالتِه معروفةً عند النّاسِ كافّة. قال: «اللّونُ معروفٌ وجمعُهُ ألوانٌ والفِعلُ التّلوين والتّلوُّن»[2].

وتابع أصحاب المعاجم الخليلَ في هذا التعريف، إلّا أن **ابن دريد**(**ت321ه**) عبّر عنه بعبارة تُفيد حدّه ووصفه قائلا: «لون ُكلِّ شيء ما فصل بينه وبين غيرِه»[3].

وعرّفه **ابن منظور** (**ت 711هـ**) بالهيئة فقال في مادة (لون): «اللون هيئة كالسّواد والحُمرة ولوَّنته فتلوّن. ولونُ كلّ شيء: ما فصّل بينه وبين غيره، والجمعُ ألوانٌ، وقد تلوَّن ولوَّن ولوَّنه»[4].

وبهذا تكونُ دلالة اللَّون والتلوُّن تتمحوَر في اللّون كحدٍّ فاصل بين الأشياء، والهيئة، وكذلك التلوُّن: وهو اتّخاذ الشّيء لونًا غير اللّون الذي كان له.

وتحدّث العُلماء عن اللّون في مُعجماتهم إلّا أنهم لم يجِدوا تعريفًا جامِعا واضحًا، وربطه

---

[1]– أنظر: ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص60.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج4، ص 111 نقلا عن: ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 60.

[3]–أنظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]–ابن منظور: لسان العرب، م13، مادة (لون).

الفلاسِفة وعلماء الفيزياء بالضّوء، وبعضهم رأى أن الألوان تُوجد في الظّلام بالقوّة، أما عُلماء الطّبيعة فيقصِدون بكلمة لوْن تلك الأشعّة النّاتجة عن تحليل الضوء (الطّيف الشّمسي)، وإنّ اللّون بمعنى الكلمة هو ذلك التأثير الفسيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين، سواء كان ناتجا عن المادّة الصباغية الملوّنة أو عن طريق الضوء الملوّن، فهو إذن إحساس وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية[1].

وتُشكّل الألوان أهمّ مصادر الصورة البصرية، كما أنّها من العناصر الأساسية في عالم الحسيات، إذ لا يمكننا أن نصف الأشياء التي نعيش بينها ونجدها حولنا من غير التعبير عن ألوانها[2]، فالأشياء تتمايز بالألوان، كما أن اللون هو أحد الخصائص الفيزيائية التي تلفت انتباهنا.

ويُشكِّل اللون أبرز السمات الجمالية في الطبيعة، حيث يمنح تنوّع ألوان الوجود حيوية وجمالا، فلا قيمة للأشياء في الطبيعة لو اختفت الألوان من الأرض، وأصبحت تُرى بلا ألوان، «إن هذا التخيّل يدفع النفس إلى النفور والملل، فلا حياة بلا لون، ولا يمكن أن ترى هذا العالم وهذه الطبيعة المرسومة فيه بألوانها الزاهية، التي تبعث الأحاسيس في النفس بلا لون، كما لا يمكن أن تعيش بلا ضوء، فأساس الألوان هو الضوء المنبعث من الشمس»[3].

وللون سرّ عميق في النفس البشرية، ففيه تختلف الأذواق، ولذلك خلق الله ألوانا عديدة للاختلاف في النفوس وتشاكل ميولاتها، وتؤثّر الألوان في الإحساس كما تؤثّر في الأبصار، فيتوغل اللون إلى عالم الحسّ فيتأثر به ويستجيب كما تراه العين إيجابا أو سلبا حسب طبيعة اللون وخاصّيته في الإمتاع والإتعاب. فهو «قوة موحية جذّابة تؤثّر في جهازنا العصبي، وللنفس فرحة لا يُستهان بها عند النظر إليه»[4].

وبما أنّ اللّون يؤثّر في أحاسيس الإنسان ويخلِب مشاعِره، فقد شكّل ركْنًا أساسيّا في بناء الشّاعر لقصيدَته؛ إذ «يعدّ اللّون بنيةً أساسيّة مهمّة في تشكيل القصيدة الشّعرية، وركيزة مهمّة تقوم عليها الصّورة الشّعرية بكلّ جوانبها من الشكل إلى المضمون، فاللّون يحمِل قدرًا كبيرًا من العناصر

---

[1]- أنظر: ابتسام مرهون الصغار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، ص 64.

[2]- ينظر: وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 118.

[3]- ظاهر محمد هزّاع الزّواهرة: اللّون ودلالاته في الشّعر، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص 13.

[4]- نذير حمدان: الضوء واللّون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي – اللوني، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2006م، ص26.

الجمالية، وإضاءات دالّة تُعطي أبعادا فنيّة في العمل الأدبي على وجه الخصوص»[1]، ولهذا فقد وظّفه الشاعر العربي في قصائده واستعاره ليشكّل قصيدته المعاصرة.

2- الاستعارة اللونية في القصيدة المعاصرة:

يتجلّى الحضورُ اللَّوْني في القصيدة الحديثة في المُفردة اللّونية التي تكاد تخلُق لغةً خاصّة في النّص الشّعري، إذْ لها مدْلُولاتُها وأسرارُها [2]، التي تؤثِّث النّص الشّعري باللّون والرُّسوم، كما تحضُر الألوان في أشكال رمزيّة تتعدّد دلالتها بتعدُّد السّياقات، وتكونُ انعكاسًا لأحاسيسِ الشّاعر وعُنوانًا لحالته النّفسية، إذْ «تُعدُّ الألوان من أغنى الرُّموز اللُّغوية التي توسِّع مدَى الرؤيا في الصّورة الشّعرية وتُساعد على تشكيلِ أُطُرها المختلفة بما تحمِل من طاقات إيجابية وقِوى دلاليّة، وبما تُحدِثه منْ إشارات حِسِّية وانْفعالات نفسيّة في المتلقّي»[3].

ويُشكِّل اللّون عماد الصّورة، وأداة فنية تقوم بها القصيدة ورُكنا في تشكيل الصّورة الاستعارية، مما يبدِع لغةً إيحائيةً جديدة.

وقد احتَفتْ القصيدة الحديثة بجماليّات اللّون واستلهمَتْ منه مُعطياتِها الرمزيّة، وتوسّعت في توظيفِه على نحو شكَّل في بعض الأحيان ازدحامًا وكثْرة في القصيدة الواحدة، وذلك لما يحمِله اللّون من دلالات مُتعدّدة فكرية وسياسية ودِينية، مما شكَّل تِقنية جديدة لم يعد للشّاعر بدٌّ من توظِيفها في مسارِه الشّعري.

3- الاستعارة اللّونية وقلب الألوان:

استعانَ الشّاعر الصّوفي المعاصر في بثّ أحاسيسه بتقنية توظيف الألوان، والتّي شكّلت سِمة بارزة لدَى الكثير من الشُّعراء الذين احتذَوا حَذْو شعراءِ الحداثةِ في تكثِيف الدّلالة والرّمز باستِخدام اللّون، ذلك الإحساسُ المادّي الذّي يستعيرُه الشّاعر ليعبّر عن أحاسِيسه الوِجدانيّة، وقدْ وظّف الشُّعراء اللّون في سياقاتٍ متعدّدة: اجتماعية وسياسية ودينية، وكلُّها تشرّبت بعواطف الشّاعر لتبثّ أحزانه أو تُفضي باضطِرابه أو عواطِفه المحُبّة الجيّاشة، ووظّف الشّعراء الألوان على طبيعتها، كأن يدلَّ الأخضَر على العُشب والشّجر، وكما يدّل الأحمرُ على الدّم، ثمّ اهْتدَى الشّعراء إلى شَحن الألوان

---

[1]-ظاهر محمد هزّاع الزواهرة: اللّون ودلالاته في الشعر، ص 13.

[2]- المرجع السابق، ص 18.

[3]- يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، ص 05.

بحيثيّات وسياقات القصيدة، لتدخُل في باب الرّمز حينما أبدَعُوا مفارقات لونيّة واستبدلُوا لونًا مكان لون، واستعارُوا ألوانًا تُناقِض ألوان الطّبيعة، وهو ما يُسمى بقلْبِ الألوان، إذ يتحوَّل اللّون إلى نقيضه، مثل: "الملح الأسود" وبهذا تَحوّل المِلح الذّي لم يُعرف إلّا بالبياض إلى أسود، هذا التحوُّل من لونٍ إلى نقيضِه إنما يدلّ على الأهمّية التي يكتسبها السّياق من دلالة جديدة، يُضيفها اللّون الجديد، الذي قُلِب إليه اللّون المنتهي، فيحتلُّ الثّاني أهمّية، ممّا يوحي بنفسيّة الشّاعر والحالة التي يعبّر عنها [1].

«ويكونُ القلبُ اللّوني بتحوُّل اللّون إلى نقيضه، وتكونُ الغلَبَة للّون الأخير الذي استعارَه الشّاعر بدَلَ اللّون الأصْليّ، فهو ما يعبِّر عن مقصديّة الشّاعر، أو عنْ أحاسِيسه، فقد يتحوّل اللّون الأبْيض إلى أسْود كما أسلفنا الذّكر، أو الأسْود إلى أبْيض، وقد يتحوّل اللّون إلى لوْن غير مضادّ له، وقد يكون الهدفُ من هذا هو الجمْعُ بينَ اللّونَين، أو تقليصِ الفَوارق بين شَيئيْن»[2].

وهكذا يكتسِب اللّون في القصِيدة المعاصرة شُحنة عاطفية تتبلورُ من خلالها الدّلالات المُفضى إليها، ويكون أحد أهمِّ سمات التوجُّه الإيديولوجي والدّيني وحتّى العاطفي للقصيدة.

ويمثّل الانزياح في توظيفِ اللّون أهمّ أسباب هذا النّمط، فالدّوال اللّونية، استنادًا إلى هذا الأسلوبِ، لا ينْبغي أنْ تكون تعبيرًا أمينًا أو صادِقا لمدلولات غير عاديّة بل هي التّعبير غير العادي لكونٍ عاديّ[3]، حيث يكون اللّون بؤْرةَ المجاز وهو مؤشّر التحوُّل في القصيدة.

وقد وظّف عبد الله العشي تِقنية الانزياح باللّون عن التّعابير المألوفة، إلّا أنّ هذا الانزياح لم يكنْ لافتًا لأنّه كان قليلاً عبر الديوان فنجدُ الانزياحَ في قلْب اللّون إلى نقِيضه في تعبيرِه عن الغُيوم التي تتّصِفُ بالسّواد، إلّا أنّ الشّاعر جعلَها تبدُوا ناصعة البياضِ تحمل حبيبتَهُ في رِحلتها إليه، يقول: «**هَا هِي تُقْبِلُ مِنْ وَراءِ الأُفْقِ، أَنْصعَ مِنْ بَياضِ الغَيْمِ**»[4]، فقد قلب الشّاعر لوْن الغَيْم من الأسْودِ إلى الأَبيض النّاصع باستِخدام صِيغة التّفضِيل اللّوني (أنْصعَ)، والمفردَة اللونيّة (بياضَ) المُضافة إلى (الغَيْم) في مُفارقَة لونيّة صريحة تعكِسُ رؤية الشّاعر الذّي أصْبح يرى الغَيْمة بيضاء لشدّة نصاعة حبيبته التّي ألْقى إشعاع بياضها على الغَيمة فأصبحَتْ بيضاء.

---

[1]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص 170، بتصرف.

[2] –أنظر: هدى الصحناوي: فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجا، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص 156.

[3]- أنظر : كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 138.

[4]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 12.

هكذا نفهمُ التدرُّج اللّوني بين الحبيبة النّاصِعة البيَاض وبياضِ الغَيمة. إنّ هذا التقلُّب اللّوني جعلَ الشّاعر يستعيرُ اللّون الأبيض للغَيمة، وذلك لاختلاف الرُّؤيا عند الشّاعر الذي يتلوّن عالمه بألوان الطّيف الصُّوفي، ويغدُو العالم متلوِّنًا بوهجِ الحبِّ الإلهي، ثمّ يستعيرُ اللّون الأبيضَ محدَّدًا للتّعبير عن الوهجِ الأبيض الذي ينبعثُ من عِشقه، يقول:

"وَرأيْتُ دُنيَا غيرَ مَا ألفتْ عُيونِي:

ضَوْءا يُمَازجُ بالبَهَا ضَوْءَا....

ويَدنُو من جُفُونِي ...

سِحْرًا،

وَيحضُنُ غيمَةً بيضاءَ فِي عِشْقٍ هَتون " [1].

لقد استعارَ الشّاعر للغَيمة السّوداء اللّون الأبيضَ لامتِزاجِهَا بضَوء الكَشف الذّي اجتاحَ عُيونَهُ، وجعلَ بصرهُ يرى كلّ شيءٍ قد تلوّن ببياضِ نور بصيرتهِ التي تلقّت العِشق الإلهي، الذّي لوّن الدُّنيا من حَولِه بنُورهِ.

ويحلُم الصُّوفي في ارتقائِه من مقامٍ لمقام بمشاهدة النُّور الإلهي الذّي من خلاله يشهَد التّجلي الوُجودي لله في كَائناتِه، وهكذا يرقى حتى يشهد النور الأخضر مجلِّلا الكائنات، فيرى الكون بلون واحدٍ هو اللّون الأخضر، يعبِّر عن هذه اللحظة عبد الله العشي بقوله :

«تَلُومُني أَمِيرَتِي...

وهَلْ دَرَتْ بأنّني أعِيشُهَا ...

غَزالةً خَضْراءَ فِي حدائقِ الفَيْرُوزْ»[2]، فيرى حبيبته غزالة خضراء في حدائق الفيروز الأخضر. إنّ هذه السّيطرة للّون الأخضر على كلّ الموجودات تنمّ عن رُقي الشّاعر إلى أعلى الدّرجات وبُلوغه أسمى مراتب الحبّ حيث يعيشُ الشّاعر في كون تنقلبُ فيه كلّ الألوان إلى لون واحد هو الأخضَر الذي يبعثُه نورُ مقامِ الصِدّيقية. إنّ هذا القلب اللّوني في المقاطع الشعريّة الصوفية يعكس انتماء الشاعر لحالات الوجد والشطح الصوفي التي عبّر عنها هذا المزج بين الألوان، كما يعبّر عن استعارة

[1]-المصدر السابق، ص39.

[2]-المصدر نفسه، ص59.

الشاعر لثيمات الموروث الصوفي ورموزه، فالشاعر المعاصر مهما حاول التجديد والانزياح عن أعراف الشعر الكلاسية، فإنه مجبر على ورود منابع الرموز والثيمات الصوفية الأصيلة والاقتباس من جماليات التّراث الصوفي .

وبهذه الطريقة عبّر اللون في القصيدة الصوفية المعاصرة عن تشابك العالم الباطني والظّاهري، حيث تنعكس دلالات قلب اللون على العالم الظاهر فتُلَوِّن الموجودات بألوان الرّوح المنتشية برحيق الحبّ القدسي، وتُضفي عليها جمالية خرق قانون الطبيعة وكسر عدسة التصوير الواقعي الفوتوغرافي والمضيّ نحو الرّسم بالكلمات والمفردات اللّونية وتصوير لوحات سريالية تدهش المتلقّي وتتلاعب بخياله.

إنّ هذا النّمط من الاستعارات اللونية، يشكل احتجاجا على النمطية السّائدة في توظيف اللّون وإخضاعه للثّابت تصريحا أو ترميزا أو تلميحا[1]، بل هو تقنية لكسر المعيارِ وترويض دوالّ اللّون لتتكيّف ومدلولات سياقات الشّاعر وآليات تأويلها، إنّه القفزُ على الواقع وتحدّي جميع أشكال نمطيّة اللُّغة.

4- استعارة المرادفات اللونية ودلالاتها:

تحمِل بعض الكلمات مدلولا لونيًّا يتبادرُ إلى أذهاننا بمجرّد تلقِّيها، حيث تعكس هذه المفردات لونًا مُعيّنا في تصوُّرنا، ويكون توظِيف الشّاعر لهذه المفردات رديفا لونيّا يُحمِّله دلالاتٍ خاصّة تنبثِق من أحاسيسه، وبهذا ينوب الإتيان بمفردة تحمل دلالة لون معيّن عن التّصريح بذلك اللّون، إنّه نوع من التّلميح الذي يُفضّله الشّاعر الصّوفي الذي يشكّل لوحته الفنية عبر الصور الشعرية التي تُجسّد عالمه الصوفي المميّز بألوان تنعتّق من عُمق تجربته الرّوحية، ونجد لهذه المعادلة اللغوية اللونية التي تشكّلها المُرادفة اللّونية تسمية أخرى حيث ترِد عند هُدى الصّحناوي باسم "رَديف اللّون" تقول عنها: «هي كلمات يُوردها الشّاعر للدّلالة على لونٍ مُعيّن، فبمجرّد أن نقرأ بعض الألفاظ فإنّها تُحيل لنا لوناً أو إحساسًا لونيًّا وليس اللّفظ بعيْنه...»[2].

وتتكاثَرُ هذه المرادفات اللّونية بكثرة الألوان، فالعين البشريّة يمكنها إدراك ما لا يقلّ عن سبعةِ ملايين من الألوان، هذا ما يجعل حصر المرادفات اللّونية أمرًا مُستحيلا لكنّنا نَكتفي بذكر بعض المرادفات التي استوحاها ظاهر محمد هزاّع الزّواهرة من التجربة الشعرية الأردنية على سبيل المثال لا

---

[1]-كلود عبيد: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 138.

[2]-أنظر: هدى الصحناوي: فضاءات اللون في الشعر السوري نموذجا، ص 146.

الحصر[1].

الكلمة	الدلالات اللونية
الثلج	الأبيض
الليل	الأسود
الحداد	الأسود
الرماد	الأسود
الظلام	الأسود
الظل	الأسود

الكلمة	الدلالة اللونية
الشيب	الأبيض
الفضة	الأبيض
الحزن	الأسود
الحناء	الأحمر
الزيتون	الأخضر
الذهب	الأصفر

وهذا التّوظيف الإيحائي للّون هو أكثرُ أنواع التّوظيف اللّوني انتشارًا في ديوان "مقام البوح" وسنختارُ منه ما جاءَ في قالب الاستعارة.

وقد جاءتْ المُرادفات اللّونية في الديوان عبر حقليْن: حقل النّباتات والطّبيعة وحقل الأحجار الكريمة، حيث اختلَفت الدّلالات اللّونية في مفردات الطبيعة حسب ألوانها المختلفة: البحر، النّور، الحَمام، البرْق، النّدى، النّرجِس، اللّيل، الغَيْم، الزّئبق، النّجمة، المجرّة، العُشْب ...

أمّا مفْردات الأحجار الكريمة، فقد اتّحدَت كلُّها لتحمِل دلالة اللّون الأخْضر أو الأخضر المُزرَق ونجدُها في: الزّبرجد، الزّمرد، فيروزَة، سُندس، الفَيروز.

وتتوزّع المُرادِفات اللّونية في الدّيوان عبر أربعة ألوان رئيسية هي: الأبيضُ، وقد استحوذَ على حصّة الأسد في المرادِفات اللّونية التي تُحيل إليه، ويليهِ اللّون الأحمر بنسبة حضورٍ أقلّ ثم الأسْود، فالأخضر، وسنوضّح توزُّع هذه المرادِفات في الجدْول التالي(جدول المرادفات اللّونية):

جدول المرادفات اللّونية:

مرادفات الأبيض	مرادفات الأسود	مرادفات الأحمر	مرادفات الأخضر
يُومِض في الرُّوح ذلك **البرِيق**	بحرِ **الظُّلُمَاتْ** يغسلني	... فوْق **دَمِي** حُطِّي خِيامَكِ في **دَمِي**	الوَهَج **الخِصْب والزّبَرْجَد**

[1]- ينظر: ظاهر محمد هزاغ الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص 132، بتصرف.

في بحر **الأَنْوارِ** يشملُني بفيُوض**الأنْوارْ** و**حمامةً** من **نَرجسٍ** ضوءًا يُمازِج بالبَها ضَوْءا واختلطَتْ سواقِي اللّيل **بالأضْواء** مجلوّةً بالمِسْك والنّدى **والنُّور** ... **والبرْق والنُّور** واستويْتُ كيانًا من **البَرْق** كيف **شيّبْتَ** شَبَابي ويعودَ **البَرْقُ** ... ...**أَضْوَاء** الفَرادِيس وَجْهَها الغَارِق في **النُّور** ... **وهَجُ** الغَيْبة ويدًا من **نَرْجس** الغَابَات **وتُضِيءَ** الدَّرْب هَمْسُها العابقُ **بالزّنبق** ... سُرُجَ **النُّور** **نَجمةٌ** في ظِلِّ **أنوارٍ** مَجرّة	من **طِيني** ... سواقِي **اللّيل** ...عتْمة **الدّيجور** **العواصِف الغَضْبى** ... **والغَيمِ** تنثالُ على **لَيْلِي** في عتْمةِ **اللّيل** المُذابِ	اشْتعَلتْ أَغاني الرُّوح في **صَدإِ** الجَسَدْ ...الضُّحى **المَخْمُور** من **نَزِيف** الأنَاشِيد أَلْهبه **جَمرُ** اضْطِرابِي غصّة الشّوق ولا **جَمْرَتهُ** في **دَمِي** من لَحنِه....	**والزُّمُرّدِ** **فَيرُوزَةً** من **سُنْدُسٍ** حَدائِقِ **الفَيْرُوز** في بهاءِ **العُشْب** .

4-أ- استعارة مرادفات اللون الأبيض ودلالاتها:

جاء اللّون الأبيض في المرتبة الأولى في المرادفات اللّونية؛ إذ يحتلّ هذا اللون المميّز مكانة هامة في ثقافة الشعوب والأديان، فقد ارتبط عند معظم الشعوب بما فيهم العرب بالطُّهر والنّقاء، فاستخدمه العربُ القُدمَاء في تعبيرات تدلُّ على ذلك إذ قَالوا: "كلامٌ أبيضُ، وقالوا يدٌ بيضَاءُ، واستخدمُوا البيَاضَ للمَدْح بالكَرَم ونقاءِ العِرض من العُيُوب"[1]، فشاعتْ دلالةُ النّقاء والطُّهر في إيحاء اللّون الأبْيض، كما أنّه لون لِباس الحجِّ والعُمرة عند المسلمين، وهكذا استمدَّ الأبيضُ أهمّيتَهُ من

[1]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب الحديث، القاهرة، مصر، ط2، (د.ت)، ص 69.

تقديسِ الأدْيان له، حتّى أنّه رمزُ النُّور الذّي منه تشعُّ بقيّة الألوان، فهُو أصلُها الذي تُبعَثُ منه، وقد استخدمهُ الشّاعر عبد الله العشّي للدلالة على بريق الوَارِد الإلهي في لَمحة الكَشْف في قوله: «**حِينَ يُومِضُ في الرُّوح ذَلكَ البَرِيقْ**»[1]، كما رَمز به للرِّحلةِ النُّورانيّة في قوله: «**وَيُهاجِر بِي فِي بَحْرِ الأَنْوارْ**»، واستوحاهُ للدّلالة على الرّعاية الإلهية "**يَشْمَلُنِي بفُيوضِ الأَنْوارْ**"، واستمرّتْ دلالة اللّون الأبْيض في ارتباطِها بمفردات النُّور والضّوء والوَمِيض يقول العشي: «**ضَوءًا يُمازِجُ بالبَهَا ضَوْءَا**»، «**مَجْلوّةً بالمِسْكِ والنَّدى والنُّور**»، وهنا رمزَ إلى العلاقة النقيّة بين العبد وربّه، كما وصف محبوبته التي توحّد فيها بهذا اللّون الطّاهر يقول: «**أَتوحّدُ في امرأَةٍ مِنْ نَزِيفِ الأَناشِيد... والبَرْق ...وَالنُّور..**»[2]، فهي كائِن نوراني إنساني تمتزِج بترِيفِ الأَنَاشِيد والبرْق والنُّور، ويصِف الشّاعر نفسه في حال الفَناء مُستعيرًا مُرادفات اللّون الأبيض: «**واسْتويتُ كَياناً منَ البرْق...**»، ويستعير الشّاعر في معظم مقطوعاته مرادِفات اللّون الأبيض للدّلالة الإيجابيّة على حاله ورحلته ومحبوبته، يقول: «(**وَتنْثالُ على ليْلِي أضْواءُ الفَرادِيس**)، و(**أَتمَلّى وجْهَها الغَارقَ فِي النُّور**)، (**أنتَ أَوْقدتَ بطِيني سُرجَ النُّور**)، (**صَارَ نُورًا كَوكَبِياً**)»[3]، وهكذا أشعَّ اللّون الأبيضُ في قصائد العشّي بنور طهارة الصُّوفي، ونقاءِ العلاقة بينه وبين ذاتِ الحقّ، كما كان وصفًا للمحبوب، كما جاء ليصفَ الرِّحلة الصُّوفية والعناية الإلهيّة، وجاءت مرادفات اللّون الأبيض أيضا في مُفردات كائنات الطّبيعة في قوله: «(**وَحمامةً منْ نَرْجِسٍ**)، (**وَيدًا من نرجسِ الغَاباتِ**)، (**هَمْسُها العَابِقُ بالزَّنبَقْ**)، (**نَجمةٌ فِي ظلِّ أنوَارٍ مَجرّة**)» [4]، وقد رمزَت هذه الكائنات إلى اللّون الأبيض الذي يُسبِغ عليها من دلالاته: النّقاء كما في النّرجس والسّلام في الحَمام والطّهارَة في الزّنبق، وأتى اللّون الأبيض مرّة واحدة في دلالة إيحائيّة سلبيّة ضمّنها الشاعر في مفردة (الشيب) في قوله: «**آهِ... يَا مُرّ الغياب، كَيْف صَيّرْتَ اخْضِرَارَ الرُّوح عمرًا يَابِسًا ... كَيْفَ شَيّبْتَ شَبَابِي**»[5]، وعلى الرُّغم من أنّ الشّيب يحمِل دلالةَ الوَقارِ إلّا أنّ الشّاعرَ هُنا ضمّنهُ دلالةً سَلبيّة، هي هُجُوم الشّيب في مرحلةِ الشّباب لِما عَاناه الشّاعر من طولِ الغِياب.وهكذا طغت مرادفات اللون الأبيض على باقي المرادفات ويظهر ذلك من خلال الجدول(1) حيث تصدّرت كل المرادفات لما للون الأبيض من خلفية فكرية ودينية،إضافة إلى ما حمّله

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 28، 39، 59، 68.

[3]- المصدر نفسه، ص 71، 75، 88، 89

[4]-المصدر نفسه، ص 39، 82، 85، 89.

[5]-المصدر نفسه، ص 73.

الشّاعر إيّاه من دلالات.

4-ب- استعارة مرادفات اللّون الأسود ودلالاتها:

ارتبطَ اللّون الأسْود في الدّيانة الإسلامية بالشّر والحُزن حيث تظهرُ دلالة الشّر واليأس في قوله تعالى: ﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ** ﴾[1]،كما أنه يرتبط في المعتقَدُ الشّعبي بالشُّؤم:(غرابٌ أسود، يومٌ أسود)، كما رمزَ للحُروب والحِداد وارتبطَ الأبيضُ بالأسود في العقيدة الإسلامية إذْ يرِدَانِ في بعض الآيات القُرآنية متلازميْن، كما في الآية السّابقة للدّلالة على الخير والشرّ، والثوابِ والعقاب، واللّيل والنّهار، والهُدى والظّلال، وقد جمع الشُّعراء بين هذيْن اللّونيْن لبيانِ الفَارق والتّناقض، حيث يبْرزُ أَحدهُمَا من خِلال الآخر[2]، كما أنّهما أيضا يتضايفان ويتكاملان وقد وظّف العشّي هذين اللّونين في ديوانه، جامِعًا بينهما في ثنائيات ضديّة محقّقا دلالة تغلُّبِ الأبيض على الأسود، وسيطرةَ النُّور على الظَّلام، يقول معبّرا عن ذلك: «**واخْتلطَتْ سَواقِي اللّيل بالأضْواء**»[3]، فعبّر عن اللّون الأسود باستعارة تركيب إضافي (سواقي الليل)، الذّي يرمز إلى خُلوة اللّيل وبداية الرّحلة، وما يشهدُه الصُّوفي من امتِزاجٍ بين ضوءِ الكَشْف وظلامِ اللّيل. ويُفصح الصُّوفي عن اتّصاله الدّائم بالعِبادة والقُرب من المحبوب حتّى في ظَلام اللّيل يقول: «**وأنّني أَعِيشُها في عتْمَة الدَّيجُورْ**»[4]، ويبقى الصُّوفي متّصلاً في العِبادة حتّى في أحلَكِ الأوْقات يقول: «**وفي العواصف الغضبى**» التي توحي باسوِداد الكَوْن، ويقرِن حالته هذه بحالةِ العاشِق الذي يعيشُ الحبَّ في كل الأوْقات.

ويصِفُ الصُّوفي رِحلته فيمزِجُ بين النُّور الذّي يتبَعه للوُصول والظُّلمة التي يواجِهُها في عتْمةِ اللّيل، وَيعبِّر العشّي عن ذلك التّناقض بقوله: «**يَخطفُني صَوتُكِ من نفْسي وَيُهاجرُ بِي في بحرِ الأنوارِ وبحرِ الظُّلُماتْ**»[5]، هذه الثُّنائيّة الضِّدية (أنوار- ظُلمات) تعبِّر عن اللّيل والنّهار كما تُمثِّل ارْتِقاء الرُّوح في نُور الله بعيدًا عن سَواد الجِسم.

ويُعبِّر العشّي عن هذه الثنائيّة (سوادِ الجِسْم، ونقاءِ الرُّوح) في قوله: «**يَغْسِلُني مِن طِيني**»[6]،

---

(1)- سورة آل عمران، آية 106.

(2)- ظاهر محمد هزّاع الزّواهرة : اللون ودلالاته في الشعر، ص 113.

(3)- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 45.

(4)-المصدر نفسه، ص59.

(5)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص28.

(6)-المصدر نفسه، ص 32.

إذْ تُعبّر مفردة (طيني) عن سواد الجسد الذي يحتفل الصوفية بالتخلص من أدرانه، وإماتة غرائزه، إلّا أن الشاعر الصوفي لا ينكر هذه الثنائية (جسد – روح)، حيث يعبّر عنها شاعرنا بقوله: «**واستويتُ كَيانًا منَ البَرْقِ... والغَيْم...**»[1]، فتنطوي لفظة (البرْق) على اللّون الأبيض في إيحاء إلى عظَمة الرُّوح، وتتضمَّن لفظةُ (الغيم) اللّون الأسود في دلالته على كثَافة الجسَد، واحتواءِ الغَيم على البَرق هو ما يُبرز استعارتهما لاحتواء الجسد على الرُّوح، والإحالة هُنا على اللَّون تكون في تلقّي القارئ لهذه المفردات التي يُترجمها تصوُّره إلى ألوان يتوارى من خلالها المعنى الصُّوفي الذي يمعن الشاعر في الإشارة إليه تلميحًا لا تصريحًا.ليراهن على القدرة التأويلية التي تختلف من متلقي إلى آخر.

ويواصل الشاعر استعارة المفردات الدّالة على الأسود ممتزجة بنور الأبيض يقول: «**وتنثالَ على ليلِي أضْواءُ الفَرادِيس**»[2]، فيرسم لوحةً ينسكِبُ فيها الضّوء الأبيضُ على صفحة الليلِ السّوداء، حيث يُوحي الفِعل (تنثالُ) بهجوم الأبيضِ على الأسْود، هذه الأضواء التي غمرت ليْل الشّاعر أسكرتْ بصَرَهُ وقلْبَهُ حتى جعلتْهُ ينسابُ مع النّشوة، يقول: «**وَأنسَابَ مع النَّشْوةِ حتَّى لَكأنّي ذائِبٌ فِي عَتمَةِ اللّيلِ المُذاب**»[3]، هكذا تكون الغَلَبة للضّوء حين يضمحِلّ اللّيل ويذوب، فيفنَى الشّاعر الصّوفي في أشعّة الأضواء ويذوب في عتمة اللّيل محقِّقا مرتبةَ الفَناء والتّلاشي، حيث تذُوب الذّات الإنسانية في الذّات المُطلقة وتتلاشَى فيها.

إنّ هذا التّوظيف الثُّنائي لمرادِفات اللَّونين الأبيض والأسود خلق جماليّة فنّية يعكِسها حُضور اللّغة الاستعاريّة والتّضاد بين اللّونين، ثم الأبعاد الصّوفية التي اكتنزَها النّص وعلاقة الثُّنائيات الضديّة: (اللّيل – النّهار)، (النّور – الظّلام)، (الرّوح – الجسَد) بالتّجربة الصّوفية التي تتكامَلُ فيها هذه الثُّنائيات وتمتزِج لتكوِّنَ أُفُقًا آخرَ يُحاول القارئُ تلقّيه واختراقَ دلالاتِه .

4–ج– استعارة مرادفات اللون الأحمر ودلالاتها:

ارتبط اللّون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبتْ عليه وهي الإيماء إلى لونِ الدّم [4]، وقد جاءَت المرادفات اللّونية لهذا اللون في ديوان "**مقام البوح**" بمفردة الدّم في المقطع الآتي: «**تَسْكُبُهَا فَوْقَ دَمِي،**

---

[1]– المصدر السابق، ص71.

[2]– المصدر نفسه، ص75.

[3]–المصدر نفسه، ص75.

[4]– ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، ص 43.

أنْهارْ»[1]، حين تمتزج الخمرَة الإلهية بدم الصوفي دلالة على سريان الحبّ في عروقه كما يجري الدّم، ويُعبّر الشّاعر عن رغبته في أن تسكُنه رُوح الحبيبة يقول: «**حُطّي خِيامَكِ فِي دمِي**»[2] فيستعير مرادفة الدم للتعبير عن اتحاد الذات المطلقة به في اجتياح الدم الكلّي داخل الجسم. ويحمل الدّم ولونه الأحمرُ في عرف الصّوفي طبيعة الإنسان المادية، إلّا أن الشّاعر يوظّف دلالة اللّون الأحمر من خلال مرادف آخر للدلالة على الدّم الأحمر في قوله: «**أتَوحَّدُ في امرأة من نَزيفِ الأنَاشِيد...**»[3]، فاستعار للمعنوي (الأناشِيد) لفظة (نزيف) المتعلّقة بالدّماء، رامزًا بذلك إلى أُنوثتها العُلوية الصّافية، محقّقًا إيحائيّة اللّون الأحمر، ويشكّل سريانُ الدّم في الجسد معنى إيحائيا يستوحي منه الشاعر معاني الارتباط والاتّصال بالمحبوب فيشكّل ذلك في (لوحة استعارية بلون الدم)، يقول: «**رُبّمَا تَعْجَزُ أَلفَاظِي، وَلكنْ ... فِي دَمِي مِنْ لَحنِهِ ألفُ قِثَارَة**»[4]، يعبّر الشّاعر هنا عن عجزِه على البَوح، ثمّ يؤكّد أنه مسكونٌ بهذا السرّ من ألحان الحقيقة التي تسري في دمِه، وهكذا جاء اللّون الأحمر مُضمّنا في مفردات (الدّم)، «فهو رمزٌ للون الرّحلة، والكتابة الصُّوفية في آنٍ واحد، لأنّ التّعبير عن التّجربة يكون من حروفٍ بلون الدّم»[5].

ويستعيرُ الشّاعر من قاموس الطبيعة مفردات توحي باللّون الأحمر منها: الجمرُ الذي جاء في مقطعيْن: «**أَلْهبهُ جَمْرُ اضْطِرابِي**»[6] و «**لَمْ يُجرِّب غَصّةَ الشَّوقِ ولَا جَمْرتَهُ**»[7]، ويُعبِّران عن شدّة الشّوق والتِهابِه. واستَوحى الشّاعر اللّون الأحمرَ من الفعل (اشْتَعَلَ) الذي يحيل إلى النّار التي تتلوّن بالأحمر وهي نار الحقّ التي يهتدي بها الصّوفي إلى الله عزّ وجلّ، ويحمل الفعل"اشتعل"في هذا المقطَع دلالة إيجابية: "**اشْتَعَلَتْ أغَانِي الرُّوحِ**"[8]، فمثّل لطرب الرّوح بملاقاة الله وانتشار الشّوق باشتعالِ أغاني الرُّوح "**في صَدإِ الجَسَد**"[9]، وكانت مفردة (صدأ) السّلبية تحمل دلالة اللّون الأحمر الذي جاء هُنا بمعنى سلبي (تضرّر الجسد من فرط الصبابة والشوق يماثل تضرر الحديد من الإهمال والعوامل

---

(1)- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 32.

(2)- المصدر نفسه، ص38 .

(3)-المصدر نفسه، ص68.

(4)-المصدر نفسه ، ص94.

(5) -محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص326.

(6)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص77.

(7)- المصدر نفسه، ص81.

(8)-المصدر نفسه، ص45.

(9)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الفيزيائية) وهكذا ربط الشاعر بين الصدإ والجسد، لكنّ ما منحه الإيجابية هو اشتعال أغاني الروح حيث يهتزّ لها القلب طربًا. وتوحي عبارة "**الضُّحى المخْمُور**"[1] باللّون الأحمر لسماء الصّوفي –بلون الخمرة الإلهية– فيرى الوُجود بمرآة التجلّي التي تحوِّلُ الموجودات في عينيْهِ بلون الخمرة الإلهية، ويرى السّماء وقد تلوّنت بلون الخمرِ عاكِسة إيّاه على المخلوقات، فينتشي لهذا المنظر.

4–د– استعارة مرادفات اللون الأخضر ودلالاتها:

يتميّز اللون الأخضر بخاصية الصفاء الروحي في دلالته النفسية، كما أن له جذورا في الدلالة الإيجابية للخصب والخضرة التي تكسو النباتات هي علامة على تميز هذا اللون ليكون فراش الأرض الذي حباه الله نعمة في الطبيعة، وله أصول دينية حيث لا يمكن للشاعر الصوفي أن لا يستعير في خطابه الشعري اللّون الأخضر؛ فهو رمز العقيدة الإسلاميّة، والتأمّل الروحي، وقد استعار الشّاعر مرادفات لهذا اللّون تجسّدت في ألفاظ (الخِصْب، والزّبرجَدْ، والزُّمرّد، والفيْروز، وسُندس، والعُشب)، إذْ توحي هذه الألفاظ باللّون الأخضر، فلطالما ارتبطَ الخِصب بالخضرة، يقول عبد الله العشي في وصف الرّحلة الصّوفية ولِقاء المحبوبة: «**امْرأةً منْ سَرابْ... ترُشُّ العُطورَ على سنَواتِي، وتَمْلأُ بالوَهجِ الخِصْبِ... حقلَ العِبارَةِ فِي كَلِماتِي**»[2]، هذا الوَهج الصّوفي يمنح الكلمات الحياة، وينعشُ حقل عبارة الشّاعر، إنّ استعارةَ صفةِ الخصوبة الموحية بالخضْرة للوَهج: (الشّيء النُّوراني) يجعلُ من هذه الاستعارة التّنافرية أكثرَ انزياحًا لاستبدالِ اللّون الأخضر بصفةِ الخُصوبة ونعتِ الوهج بها، وأتتْ المرادفات اللّونية للأخضر في مُعظمها في ألفاظ الأحجار الكريمة يقول الشّاعر: «**وتَمرَّ أحصِنتِي إلى جُزُر الخُرافة ... والزَّبرْجدِ والزُّمرُّدِ وَالبخُور**»[3]، وكلُّ هذه الأحجارِ تحمِل دلالات روحانيّة وصفات علاجيّة عرفها علماء الصّوفية منذ القديم، فكان لاستِحضارها دلالات روحانيّة، وانعكاساتٍ لونيّة تُشيع على القصيدة من قَداسة اللّون روحانيّة تضيف الطابع الصوفي أبعاداً تجلو الرؤيا وتميّز التشكيل ، وامتزجَتْ جماليّة اللون الأخضر بجمالية إضافة الشّاعر لحليٍّ من لباس أهل الجنّة يمتاز بلونِه الأخضَر وهو (السُّندس) يقول: «**ورأيتُ أَجملَ مَا رأيت: فيروزةً مِنْ سُنْدُسٍ**»[4]، والفيروزة هنا "الذات الكُليّة" التي لبست السندس الأخضر؛ إذْ يقول الله تعالى عنه: ﴿**وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا**

---

[1]– المصدر السابق، ص60.

[2]–المصدر نفسه، ص18.

[3]– المصدر نفسه، ص37.

[4]– المصدر نفسه، ص 39.

﴿ خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ﴾[1] ويرمز إلى نعيم الآخرة واستعار الشّاعر هنا لباس أهل الجنة للفيروزة ليشكّل صورة الصفاء الرُّوحي الذي يجده الصّوفي حال التأمُّل فتكون نَجواهُ كالفيروزة السُّندسيّة وِجاءً له يَقيهِ شُرور الدُّنيا وما فيها من مُغريَات. كما يستحضرُ الشاعر اللّون الأخضر في قوله: «**وَفِي بهاءِ العُشْبِ**»[2]، حيث تُبصر نفسُ الشّاعر المنتشيةُ بجمال الكَون وتجلّي البَهاء الوُجودي امتدادَ اللّون الأخضر في العُشْب الذي يكْسُوا سطح الأرض، فتبدُوا الأرض زمُرّدة خضراءَ في نظرِ الشّاعر الذي يراها من علوٍّ شاهق في أعلى المراقِي.

5- الاستعارة اللونية في المجردات:

تنوّعتْ توظيفاتُ اللّون في القصيدة العربية المعاصرة، واتّخذتْ أشكالاً مُختلفة صاغَها الشّاعر عبر مَنظومة من العلاقات بين اللُّغة والطّبيعة، والتُّراث والإيديولوجية . ومن هُنا يمكننا أن نميّز أربعة أنماطٍ من هذه التوظيفات، «عبرَ محاولةِ الخِطاب الشّعري استحضارَ طاقاتِ اللّون على مساحةٍ تمتدُّ في تواطُؤَات لامُتناهية من التّصريح، والتّلميح، والتّرميز، والانْزياح... يتلخّص التّصريح: في توظيف الدّوال اللّونية على مستوى الوَصف، حيث نجدُ تطابُقًا بينها وبين مدلولاتِها، أما التّلميح فيفضّل التّشبيه حيث يكون ما يُقرِّب بين الدّوال اللونية ومدلولاتها، وفي التّرميز نجد تِقنيةً أكثرَ تعقيدًا، إذْ يستخدِم الشّاعر مدلولات اللّون لتمثيل دوالِّه»[3]، وهكذا يتلاعبُ بالألوان لوصف أشياءَ قد لا يكون لها لون في الأصل، وهي أشياءُ قد تكون مجرّدة أو ذات وجودٍ معنوي، هكذا يعبّر اللّون كصِفة (المستعار) عن مجرّد (موصوف) (المستعار له) في علاقة تَنافرِية، فتُبدع هذه العلاقة بين المحسوس (اللّون) والمجرّد صورةً شعرية قِوامُها الاستعارة.

وتكلّم **جان هوكين** (J.Cohien) عن هذه العلاقة اللّونية، فرأى أنّ عدَم المُلائمة بين لونِ الصِّفة (المُسند) والموصوف (المسند إليه) تكُون في وضعيّتيْن إسناديّتَين[4].

1- عندما يُنسَبُ لونٌ ما إلى شيءٍ محسوسٍ له لونٌ آخرُ في الأصْل، [وقد سبق أن خَصّصنا مبحثا في هذه العلاقة الاستعارية موسوم بـــ: "الاستعارة اللّونية وقلب الألوان"]

---

[1]- سورة الكهف، الآية31، وأنظر، سورة الإنسان، الآية21، وسورة الدخان، الآية53.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص60.

[3]- ينظر: كلود عبيد:جمالية الصورة في العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص137.

[4]- أنظر: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 184.

2– عندما يُنسب لونٌ ما إلى أشياءَ مجرَّدة، لا لوْنَ لها أصلا.

وهذا ما أردنا أن نلقي عليه الضوء في هذا المبحث، حيث تتشكّل الاستعارة من إسنادِ لونٍ إلى شيء مجرّد، فتتلوّن **الرُّوح** و**الفَرحة** و**الحُلم** و**الضُّحى**... هذا الإمعان في خلْق دلالات جديدة تُلوِّن عالم المجرّدات بريشة الحياة، وألوان قوسِ قزح هي روح الجمالية في توظيف اللّون في الجسد الشّعري للقصيدة المعاصرة .

يمتحُ الشّاعر الصُّوفي في تشكيلِ تجربته الشّعرية من ينابيعَ فنّية تُراثية كان اللّون أحد مميزاتها، «إذ تمثّل الألوان ملمَحًا جماليًّا في الشّعر العربي منذُ القِدم»[1]، فمن خلالها يريد الشاعر تشكيل عالمه وِفق رؤيته الفنيّة، موظِّفا في ذلك أيضًا تِقنيات حداثيّة مازجًا إياها من روحه وأشواقه، حيث يمزج بين رُموز اللّون عند الصّوفية والاستعارة اللّونية ما يعبّر عن تلك الرُّؤيا الشّفافة التي تتّسع لتفيضَ المعاني عن اللّغة، فتضيقُ العِبارة وتتسّع الرُّؤيا، ولا يجدُ الشَّاعر بُدًّا من تكثِيف الدّلالة وخلقِ لُغة رمزيّة، حيث يجدُ في اللّون لغةً أخرى تستوعِبُ دلالاتِه وتختزِلُ أحاسِيسَهُ، حتَّى أنَّه يُريقُه على المجرّدات ويُحمِّلها دلالاتِ اللّون المكثّفة، فيعمِّق تَجريديتها من خلال خلق مناطق جديدة للتأويل، ويكسُوها ثوبُ اللّون تشكيلا فنّيا يمثّل رؤيا الشاعر، كما يمنحُهَا اللّونُ حويّته وحركيّته.

ونستشفُّ من دراستنا لديوان العشّي "**مقام البوح**" أنّه استخدم تقنية الاستعارة اللّونية بشكلٍ يدلُّ على عُمق التجربة الشّعرية لدى الشّاعر، واتّساع رؤيته الفنيّة، إضافةً إلى تميُّزٍ في تشكيلِ اللُّغة، فهو يقول:

«قمرٌ تسَاقطَ فِي يَدِي

وَتَسَاقَطَتْ مِنْ زُرْقَةِ الحُلُمِ السَّمَاوِي

فَرْحَتِي ...»[2]

تشكِّل هنا عبارة (مِنْ زُرقةِ الحُلم السَّماوِي) الاستعارة اللونيّة التي شكّلها الشّاعر بتلوين الحلم، تلك الحالة اللاّشُعورية الملتحِفة بلِحاف النّوم، فصار الحلْم أزرق، وأضاف له صفةَ السّماوي (بلون السّماء)، وهكذا يتّشح الحُلم بالزُّرقة السّماوية التي تحمله دلالة الصّفاء والشفافية، فالشّاعر

---

[1]– أحمد عبد الله محمد حمدان: دلالات اللون في شعر نزار قباني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008م، ص 29.

[2]– عبد الله العشي: مقام البوح، ص 43.

لشدّة وَجدِه وشَوقه يتخيَّل مَحبُوبه المتجسِّد في (القمر) قد تساقط في يده من فرط ما اشتاق إليه، هذا الشّوق المتبادَل جعلَ من أحلامِ الشّاعر الفرِحة تتساقَط ووصفَها بالزُّرقة ليعبّر عن شفافيّتها التي تمتزِج بلونِ السّماء، ويُظهرُ لنا هذا التّشكيل براعةَ الشّاعر في وصفِ الحالة الوَجدية التي تتوثَّب في جَوانِحه، إنّه يكسِر المألوف في العُرف اللّغوي، إذْ يختلفُ حلمه الأزرقُ بزُرقة السّماء عن أحلام النّاس الورديّة الدّافئة، فحلم الصّوفي هو الاتّصال والوُصول إلى ذاتِ الحقّ متوسِّلا الحلْم باعتباره حالةً غيبيةً برزخية ترحَلُ بهِ إلى شفافيّة الرُّوح.

وينهلُ الشّاعر الصُّوفي من قاموس الألوانِ لوْنًا طالما رمزَ إلى العقيدة الإسلاميّة، إنّه اللّون الأخضر الذّي يرمُز أيضا للحياة والخِصب والسّلام ...، كما يرتبِط في العِرفانية الصُّوفية بمقام الصدِّيقية التي عرّفها ابن عربي بقوله :هي «نُورٌ أخضر بين نورَيْن يحصُل بذلك النُّور شُهود عيْن ما جاءَ به المُخبر من خلفِ حجابِ الغَيبِ بنورِ الكَرمْ»[1]، وقد وُظِّفَ اللّوْن الأخضرُ في الخِطاب الشَّعري الصّوفي العربي المُعاصر بشكلٍ لافِت حتّى إنّه طَبع أغلِفة الدّواوين الشّعرية الصّوفية، وجاءَ في عناوين بعض القَصائد، ويعدُّ اللّون الأخضَر من أكثرِ الألوان استقرارًا في دلالتِه، وهو مِنَ الألوان المحبّبة ذات الإيحاءات المبْهجة لارتباطِه بأشياء مبهجة في الطّبيعة، كالنّباتات والأحجار الكريمة ... ثم جاءَت المعتقدات، الدِّينية وغذّت هذا الاعتقاد لارتباطِه بالخِصب والرِّزق ونعيم الآخِرة "[2].

إنّ هذه الدّلالة الإيجابية والنّفسية المرِحة جعلتْ اللّونَ الأخضرَ يتربّعُ على عرشِ الألوان في العُرف الصوفي، فهو أكثَرُ الألوان تواردًا في القَصائد والدّواوين الشِّعرية الصُّوفية، «لدرجةِ أنّ اللُّغة تكادُ تتشكّلُ في إطارِ لفظِ "أخضر"، فالعقيدةُ خضراء، والشِّعر أخضر، والشَّوق أخضر، والدّم أخضر...» [3].

ونجدُ للّون الأخضَر حُضورًا مميّزًا أيْضا عند عبد الله العشي، الذي حمّلهُ دلالاتِ الخُصوبة الرُّوحية والفَرح والحُب، إذْ وصف لنا هذه الأحاسيسَ المجرَّدة باللّون الأخْضر يقول:

«**كَيْفَ صَيّرْتَ اخْضِرارَ الرُّوحِ عُمرًا يابسًا...**»[4].

فقد أَسندَ الشَّاعر في هذا المقطع صِفة (الاخْضِرار) إلى الرُّوح –اللّطيفة المجرّدة– في استعارةٍ

---

[1]– سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص685.

[2] –أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب القاهرة، ط2، ص 210، – بتصرف–

[3]– محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص325.

[4]– عبد الله العشي: مقام البوح، ص73.

ترمزُ إلى الشّباب وتُوحي بخُصوبة الرُّوح التي صيّرَها الغِياب عُمرا يابِسا، فتنتقِل بذلك لفظةُ اللّون المتجسِّدة في المصدر(اخْضِرار) بالرُّوح إلى المجال البصَري، إلّا أنّ البُعد الرّمزي للّون هنا يُمعن في توصيف الرُّوح الشّابة مختزلاً ذلك في لفظةِ (اخضِرار)، وتظهرُ قيمةُ الاستعارة في إلباس المجرّدات لباس المادّة وتكثيف الدّلالة في اختزال العِبارة ودِقّة التّصوير وبراعة التّلميح.

ويُمارِس اللّون الأخْضر سُلطته المرِحة في هذه القصيدة حينما يعودُ الشّاعر لتوظيفِه مُجدّدا في قولِه:

«**وَأُعيدَ الفَرحَ الأَخضَرَ ...**

مِنْ بعدِ الغِيَابِ»[1]

فيصِفُ الفَرح بالأخْضر، وبهذه الطّريقة يمتَدُّ نسغُ الأخضَرِ الخِصب في دلالاتِ الفَرح والنّشْوة، ويُقابل اللّون الأخضرُ في هذه القصيدةِ الغيابَ، فهو يرَادفُ الحضورَ إذْ يحضُر النُّور الأخضرُ في قلبِ الصُّوفي ويكشِف عن تجلّي المحبوبِ في مقام الصدِّيقيّة الذي يرمزُ له هذا اللّون كما سبق وذكرنا، فيرتدُّ الفرحُ أخضرَ حيث يشاهِد الصّوفي الكَون من خلال نُور هذا اللّون، فتتلوّنُ الأشياءُ بنورِه.

وتمتزج دلالة اللّون الأخضر الرُّوحية بالحبّ، تلك العاطفة الجيّاشة التي يسعى الشّاعر من خلالها إلى الوِصال، فيغدو الحبُّ أخضرَ وقد عبّر الشّاعر عن هذا الإشعاع اللّوني بقوله:

«**لَكِنْ... حُبّكِ الأخْضرُ يُحييني بأمَانيهِ**»[2].

نلاحظ أنّ هذه الاستعارة اللّونية تتشكّلُ حين يُسندُ الشّاعر صفة (الأَخضر) للحبِّ المجرّد فيتلوَّن به، هذا الحبُّ الأخضر يَشعُّ على الشّاعر فيحييه، كما تُشعُّ الشَّمس لتبثَّ اليَخضورَ في النّباتات التي تتغذّى بأشعّتها، فتحيا بها، ويحيا الشّاعر بنورِ الحبِّ الأخضرِ الذي تنبعِث أمانيه بالوِصال في الرُّوح فتُطربُها.

إنّ الشّاعر من خلال هذه الاستعارات يضرب بقوانين اللُّغة عرض الحائِط، إذ يستعيرُ اللّون تلك الألفاظ التي عجز المعجميّون عن وصفها ليصِف بها مجرّدات يعجَز العقل عن اكتِناهِ أسْرارها، فينحرِف باللّون (غير القابل للتحليل المعنوي) الذّي لا يملك مشتركا دلاليًّا إلّا في حقلِه إلى استعارة لونيّة في المجرّدات، فيبدُوا هذا الانحرافُ أكثر قوّة، وأشدّ تعارُضًا مع المقاييس العقليّة، ما يُنبِؤ بإبداع

[1]- المصدر نفسه، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص 82.

الشّاعر الصّوفي لصورة شعرية بكر قِوامها الاستعارة ولُبِّها اللّون، ولهذا يرى **جون كوهين** أنّ إسنادَ لونٍ إلى الأشياءِ المجرّدة، هو تحدٍّ فاضِح للعقل والمنطِق[1].وهو ما برهنت عليه اللغة الصوفية التي تعتمدُ فيُوضات الكَشْف ولا تُؤمن بقيودِ المنطق في وُلوجِها عتباتِ الجلال الإلهي.

خامسا– التشكيلات الرّمزية:

يتّخذُ الخطاب الصّوفي من الرّمز آليةً تشكيليّة في التّعبير عن مقاصِده، وقد استخدمَه الشاعر المعاصر كوسيلة لغوية تشفيريّة، حيث يكاد يحضر في جميع الخِطابات الصوفية، وارتبط الرمز بالاستعارة عند **أمبرتو إيكو** الذي عزا إليها مِهاده الأوّل، فكانت الاستعارةُ الأمَّ الشَّرعية للرمز، لهذا سندرس في هذا المبحث الرّمز والاستعارة وعلاقتَهُما وكيفيّة تشكُّل الاستعارات ذات التّشكيل الرّمزي، وكيف يشتغِلُ الرَّمز داخل نِطاق الاستعارة.

1– الرّمز وضعًا واصطلاحًا:

أ– الرمز وضعًا:

تتداخل مفاهيم عديدة عند حديثنا عن الرّمز، فقد قرنه علماؤنا الأوائِل بالخفيّ من الأصوات، والغَمز، والإشارة بالشّفة، حيث القصْد بالتّعبير بهذه الإشارات هو الرّمز، وهو في كتاب "المعنى" **للخليل(174هـ)** «تصويتٌ خفيٌّ باللِّسان كالهمْسِ أو إيماء وإشارةٍ بالعيْنَين أو الحاجبَيْن أو الشَّفتيْن».[2]

ويرى **الأزهري (370هـ)**في "التّهذيب" أنّ الرّمز في اللغة هو: «الحركةُ والتحرُّك... كما يُقال للجارية الغمّازة بعيْنِها: رمّازة : أي ترمِز بفِيها وتغمِز بعينِها...» [3].

ويقول **ابن منظور(711هـ)** في لسان العرب: «رَمَزَ:الرَّمزُ: تصويتٌ خفيٌّ باللِّسانِ كالهمْسِ، ويكونُ تحريكُ الشَّفتيْن بكلامٍ غيرِ مفهومٍ باللّفظ من غيرِ إبانةٍ بصوتٍ إنّما هو إشارةٌ بالشَّفتيْن، وقيل: الرّمز إشارةٌ وإيماءٌ بالعنيْنِ والحاجبَيْن والشَّفتيْن والفَمِ والرمزُ في اللُّغة كل ما أشرتَ إليه ممّا يَبَانُ

---

[1]– أنظر: يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 184.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب المعنى، تر، عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، مج2، ط1، 2003، باب الراء.

[3]–منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح : عبد السلام محمد هارون، القاهرة، (رمز)

بلفظٍ بأي شيءٍ أشرتَ إليه بيدٍ أو بعيْن»[1] .

مما يعني أنّ الرَّمز إشارةٌ يُمكن ترجمتُها بلفظٍ، والقصْدُ منه إخفاءُ السرِّ عن كافّة النّاس وإظهارُه لمن يريد منهم، فهو علامة متعاقَدٌ عليها بين المتسارِّين، ولهذا كان له في التراث الصوفي مكانة مهمّة، في لغتهم السرّية التي هي لغةُ الخَلق الرّمزي.

والرَّمز يقابله المصطلح الأجنبي الفرنسي (Symbole) والإنجليزي (Symbol) وأصلها واحد في اللغة اليونانية، حيث تشير كلمة(Sumbolein) إلى الحِزْر والتَّقدير وهي مكوّنة من مقطعين (Sum) وتعني (مع)، (Boleinl) تعني حزَر [2]، وبذلك فإنّها تعني ما يقصده المرسِل (الرّامز) من هذا الرّمز. وتكون عملية التّرميز هي تواضع بين المرسِل والمرسَل إليه قصدَ إخفاءِ دَلالةٍ تستوجِبُ التَّأويل من قِبلِ المُتلقِّي المقصُود.

ب- الرّمز اصطلاحًا:

طرحَتْ إشكاليّة ماهية الرّمز، وعلاقة الكلمة باعتبارِها رمزًا بمفهومها أو ما تشيرُ إليه عند القُدماء قضايَا أهمُّها قضية خلق اللُّغة وعلاقة الرّمز بها.

وقسم أرِسطو الرّمز إلى ثلاثة مستويات رئيسة: الرّمز النظري أو المنطقي (théoretical symbol)وهو الذي يتّجه بواسطة العلاقة الرّمزية إلى المعرفة، والرّمز العِلمي (pratical symbol) وهو الذي يعني الفِعل، والرّمز الشّعري أو الجمالي (poétical or aesthetic symbol) وهو الذي يعني حالة باطنيّة معقّدة من أحوال النّفس وموقِفًا عاطفيًّا أو وِجدانيًّا. [3].

وقد قسّم أرسطو مستويات الرّمز إلى ثلاثة مجالات في فِكره، وهي: المنطقُ والأخلاق والفنّ، ويختلفُ اشتِغال الرّمزِ في كل من هذه المجالات باختلاف اتّجاهاتها، فالرّمز لا يحمل هويّتهُ في ذاتِه، فهو يستعمل علامات وإشارات سابقةً على وجودِه، فكلُّ الإيماءات والإشارات والملفُوظات هي أشياء قابلة للإدراك، والفهم والتأويل، وهي من مكونات الرمز، ولا يمكن للرمز أن يستمد فعاليته إلا من مجموع هذه الأشياء [4].

وهكذا تغدو هويّة الرّمز مرتبطةً بمدَى وكيفيّة تداوُلِه، ولِذا فإنّه لا يُمكننا كشفُ حدُود هويّة

---

[1]-ابن منظور : لسان العرب، ج6، مادة(ر.م.ز) .

[2]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 22.

[3]-أنظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص19.

[4] -محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 23

الرّمز، إلّا من خلال التّعريف الذي يمكن أن يُعرَّف به الرّمز: خصوصا أنّ مفهوم الرمز تجاذَبَتْهُ علومٌ شتَّى، إذْ يكتسِبُ في كلّ علمٍ مفهومًا محدَّدًا وقد جرى العُرف على اعتبارِه عامًّا، انطِلاقًا من مفاهيمه المتعدّدة، أمّا الرّمز بمعناه الخاصّ فهو مرتبطٌ بتحديد مفهومه الخاصّ في واحد محدّد كالرمز الأدبي، والرمز الصوفي، والرمز الفلسفي .. وعلى الرغم من تقاطع هذه العلوم في تحديد مفهوم له فقد جاء في دائرة المعارف البريطانية: «الرّمز عبارةٌ تُطلَقُ على شيءٍ مرئي يمثِّل للذِّهن شيئًا غيرَ مرئِي، لعلاقةٍ بينهما هي المُشابهة والمشابهة هي إحدى القوانين المتّفق عليها بخصُوص الرّمز»[1]، ومنه يلتقي الرّمز والاستعارة في علاقة المشابهة.

2- الاستعارة والرمز:

يُعدُّ **بول ريكور** من أبرزِ من حاول تفسيرَ نظريةِ الرُّموز استنادًا إلى نظرية الاستعارة، حيث حاول فهمَ المعنى المزدوج استنادًا إلى الاستعارات وحسبَه تصطَدِمُ الرُّموز بمشكلتَيْن، ممّا يُشكِّل عائقًا للدنوِّ المباشر من المعنى المزدوَج وهما:

الأولى: تنتمي الرُّموز إلى حقول متعدّدة ومُتشعِّبة، فهي ترتبطُ بميْدان التّحليل النّفسي، بالشّعرية، وكذا بالنّماذج البِدائيّة التي تتغنّى بها الإنسانيّة، وغيرها من الحقول المعرفية.

الثانية: يجمع الرمز بين عالمين للخطاب، أحدهما لغوي والآخر غير لغوي وقد نجد رموزا مزدوجة المعنى والبعد اللالغوي يتّسم بنفسِ الوُضوح الذي يتّسم به البُعد اللّغوي، كما يحيل العنصر اللّغوي في الرّمز دائمًا إلى شيءٍ آخر، فالتحليل النّفسي على سبيل المثال يعمَل على ربط الرُّموز بالصّراعات النّفسية العمِيقة [2].

ويقترحُ **بول ريكور** المرورَ عبر ثلاثِ خُطوات لتفسيرِ الرُّموز وِفق نظريّة الاستعارة وتتمثّل في:

1- تحديد نواة الرّمز استنادًا إلى بنية المعنى القَائم في مستوى الأقوال الاستعارية .

2- عزْل الطّبقة اللاّلغوية للرّمز.

3- يشكِّل الفهم الجديد المتولِّد للرّموز مبحثَ ومنطلقَ تصوراتٍ لاحِقة في الاستعارة وهذا ما

---

[1]- محمد فتوح أحمد: الرمز في القصيدة الحديثة، مجلة علامات في النقد، ج34، مج9، ديسمبر 1999م، ص276، نقلا عن : محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز، ص 27.

[2] -ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل وفائض المعنى، ص 94-95.

يجعلُ من نظريّة الرُّموز تسمحُ لنا بإتمام نظريّة الاستعارة[1] مما يجعلُنا نستنتج أن بول ريكور ربط الرّموز بالاستعارة ربْطًا تكامُليًّا وميّز بين اللّحظة الدّلالية للرّمز واللّحظة اللّادلالية للرّمز ويمكن تمثيلُها كالآتي:

أ-اللّحظة الدّلالية للرّمز: يؤكّد **بول ريكور** أنّ «الذّي يُتيح لنا تحديد السّمات الدّلالية للرّمز بطريقة صحيحة يكمُن في العلاقة التّي تجمع بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي في مستوى المنطوق الاستعاري، وهذه السّمات هي من يقوم بربط اللّغة بالرّمز ويؤكّد أن الرّمز يساهم في انبعاثِ الفكر كما يقرُّ بأنّ الاستعارةَ هي التي تكشِف لنا جوانب الرُّموز التي لها علاقة باللغة ويخضع الرّمز بدوره للتّنافر والتوتُّر الدّلالي باعتباره أُنموذجًا لاتّساع المعنى وهو القانون الذي تخضَعُ له الاستعارة مع أنّنا في مستوى الاستعارة نُقابل بين الدّلالة الحرفية والدّلالة المجازيّة، غير أنّنا في مستوى الرّمز نعثُر فقط على حركة واحدة يتمُّ نقلُها من مستوى لآخر، والدّلالة الأوليّة هي ما يجعلُ الدّلالة الثّانوية تنبثِقُ باعتبارِ معنى المعنى»[2].

ب- اللّحظة اللاّدلاليّة للرّمز: تندرجُ الرُّموز في تجارُبنا المنفتِحَة على البَحث لأنّ الفعاليّة الرّمزية تفتقِر إلى الضّبط الذّاتي إنّها فعاليّة على الحُدود (حُدوديّة). [3]

وفي بحثنا عن علاقة الرّموز بالاستعارات وكيف تتشكل الأخيرة وتتكون وتنبثق منها الرموز نجد أن دورة حياة الاستعارة هي ما يفرِز ولادةَ الرُّموز حيث تحصُل الاستعارات حسب بول ريكور في عالم اللوقوس الخالِص، بينما الرمز يتردّد على الخطّ الفاصِل بين الحياة، واللُّوقوس باعتباره يتحقَّق في نقطة التّجذُّر الأوّل للخِطاب في الحياة، أينَ نعثُر على تطابُقٍ بين القوّة والشّكل وحين تكون الاستعارة ابتداعًا دلاليّا فذاك يُحيل إلى كوْنها لا توجد إلاّ في لحظة الابتكار؛ فالاستعارات تظلُّ مجرّد أماكِن في الخِطاب ومجرّد وقائع وحين تُتَداولُ الاستعارة من قِبَل جماعةٍ لغويةٍ وتُقرُّ بها فهي تختلط بعددٍ كبير وبامتدادٍ لا حدودَ له من الكَلمات ذاتِ معاني متعدِّدة يتمُّ ابتذَالُ الكلمة في البِداية، بعدَها تتحوّل إلى استعارة ميّتة، ومادَامتْ الرُّموز تمتلِك ثباتًا استثنائيًّا وتمتدُّ بجذُورِها في أصقاعِ الشُّعور والحياة والعالم فإن ذلك يجعل الرّمزَ لا يموتُ بل يخضَعُ فقط للتحوُّل، فإنْ أخذْنَا بمعيارِ الاستعارة فإنّه

[1]- المرجع نفسه، ص 95-96

[2]-المرجع السابق، ص 97-98.

[3] -المرجع نفسه، ص100.

ينبغِي اعتبارُ الرُّموز استعاراتٍ ميّتة.[1].

وفي الأخير يُمكن أن نُجمِل القَول بما توصّل إليه **بول ريكور** في خلاصةٍ تُشير إلى أنَّه ينبغي قبول قضيّتَيْن مُتعاكستيْن حول العلاقة الموجُودة بين الاستعارات والرُّموز وهما:

أ- في الاستعارة أكثر ممّا في الرّمز: تعملُ الاستعارة بتزويد اللُّغة بعلم دلالةٍ ضِمني للرُّمُوز، كما يتمُّ توضيحُ الأمور المختلفة في الرَّمز في ظِلِّ توتُّر المنطوقِ الاستعاري.

ب- في الرّمز أكثر ممّا في الاستعارة: الاستعارة ما هي إلاّ شكلٌ غريبٌ من أشكَال الإسناد، ومجرّد إجراءٍ لغوِي تختزِنُ في داخلِها قوّة رمزيّة والرّمز يظلّ ظاهرة ذاتَ بُعدين يُشير الوجهُ الدّلالي إلى الوجه اللاّدلالي، كما أنّ الرّمز مقيّد بينما الاستعارةُ غير مقيّدة وكذا فالرُّموز تمتلك جُذورا إذْ تُدخِلنا إلى تجاربَ غامضةٍ للقوّة بينما الاستعارات ما هي إلاّ مجرّد سُطوح لغويّة للرّموز ففي قوّتها تَدين للرّبط بين السُّطوح الدّلالية والسُّطوح ما قبل الدّلالية في أعماق التّجربة الإنسانيّة لبِنية الرُّموز ذات البُعدين[2].

هكذا وضّح **بول ريكور** حدود العلاقة بين الاستعارة والرّمز كما بيّن في ظلّ نظريّته في التّأويل فضلَ الاستعارات في تشكيلِ الرُّموز وقيمتَها الانفعالية، وتجدُّدَها أثناء عمليّة الخلْق الإبداعي لدَلالات جديدة يختزلُها الاستعمال والتَّواصل اللُّغوي والتَّداول إلى رُموز .

3- الرّمز الصُّوفي:

عبّر الصُّوفية عن المحبّة الإلهيّة التي تختلفُ في جَوهرها عن الحبّ الإنْسي من خلال لُغة خاصّة، وكان من الطّبيعي اللُّجوء إلى لُغةٍ راقية لإيصالِ حبّهم والتّعبير عن مواجيدهِم، فاعتمدُوا الرّمز والإشارة، ووُلِعوا باللُّغة التّشفيريّة رغبةً منْهم في الاستسْرارِ أوْ خَوْفًا من السُّلطة العامّة...، "فالصُّوفية بسبب اتّجاههم العرفاني، أهابوا ببعض التعاليم المَستورة شأنُهم في ذلك شأنَ سائر المذاهب العِرفانية المختلفة»[3]، وبهذا فقد اتّخذت لغة الرّمز عندهم منزلةً مرموقةً، حيث اعتُبرت لُغةُ الصُّوفية لغةَ الخلقِ الرَّمزي."إن اللغة الصوفية الرمزية هي المعراج النفسي للإبداع الفنّي في الأدب الصوفي، فهي لغة تنوء عن الفهم لسبرها أغوار التجربة الباطنية المستعصية على الفهم، فهي ذوق وحال، حيث تتحقق

---

[1] -ينظر: المرجع السابق، ص108.

[2]-ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل وفائض المعنى، ص 115-116 بتصرف.

[3] -عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص501.

أنساقها البنائية من خلال دوائر الوصل الإبداعي بين الأنا الوجودي والنحن الحضاري"[1]

أ- رمزية المرأة واستعارة خطاب الأنوثة:

يشكّل الحبُّ أبرز سِمات الكتابة الصوفية؛ إذْ هو ما ينشدُه الصّوفي للوصول إلى الحقيقة الإلهية، كما أنّ الحب هو الرّابط بين الإنسان والإله في العرفان الصوفي وقد كان للحبّ العذري في أسمى درجاته تعابير يتداخل فيها مع الخطاب الصوفي الذي يفيض بالمحبة الإلهية، فاستعار الحب الصوفي مفرداته من الحب العذري، واستقى من جمال المرأة والتّغني به إيحاءات وصورا ألقت بظلالها على القصيدة الصوفية وأصبحت أبرز سماتها، حتى شكّلت المرأة في الشعر الصوفي رمزا متواتر الحضور في القصائد أثناء التعبير عن الحب الإلهي، وفي البحث عن أصل تاريخي لرمز المرأة في مظان الثقافات القديمة وعلاقته بالتراث الشعري الصوفي نلاحظ أن هناك أصولا دينية في مبدأي الذُّكورة والأُنوثة واسبقيّتها للجنس الذُّكوري «إذْ قدْ أُدرِجَت المرأة تحت جنسٍ منعزلٍ... وفي كثير من قَصص الخلق خُلقت بعد الرَّجل ... وتهتمُّ كثير من قصص الخلق بالفُروق والاختلافات الفِيزيائية بين الرّجل والمرأة، وتَشرحُ الدّافع الجنسي بوصفه رغبةَ المرأة التي تمثّل الخلقَ النّاقص في تحقيق الكَمال، وفي كثيرٍ من الأساطير البِدائيّة...هبطَتْ المرأةُ من السّماء»[2].

وقد ميّزت الدّيانات القديمة الجوهر الأُنثوي، وتنوّعت التصوُّرات وتعدّدت الرُّموز التي اختصّت بهذا الجوهر في تصوُّره للآلهة في الدّيانات الوثنيّة في مصر وما بين النّهرين، وآسيا الصُّغرى، فقد عبد المصريّون "إيزيس" بوصفها الآلهة الأمّ، والمبدأ الأُنثوي الفعّال، وقد ارتبطت بالخِصب والنّماء وتعليم الزّراعة والعِلاج بالنّباتات [3].

وهكذا أصبحت "إيزيس" رمزا للخصب والنماء، وقدست الشعوب القديمة الآلهة التي كانت الأنثى فيها رمزا للخير والحياة والتناسل والجمال وهكذا استقل الجوهر الأنثوي بنفوذه في الثقافات البدائية وبسط سيطرته على الرموز الايجابية وانتقل هذا النفوذ إلى الشعر فتغنى الشعراء بالأنثى وجمالها وأسبغوا عليها من عواطفهم ما جعلها تتسامى وتتفرد بصور واستعارات كثّفت جوهرها الأنثوي فأصبحت **ليلى** و**عزّة** و**سلمى** و**خولة** رموزا للمرأة وجمالها وأنوثتها كما تعلّقت بالشّوق الأبدي والحنين القديم للرّجل تجاه نِصفه الثّاني الذي يُكمّله.

---

(1)- محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز، ص115.

(2) -عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 125 بتصرف.

(3) -ينظر: المرجع نفسه، ص125-126.

واحتفل الشعراء بمزايا المرأة وجمالها إلا أن المرأة كانت موضوع الحب والغزل في القصيدة العربية الغنائية منذ أن عرف الشعر في بلاد العرب وذلك لارتباط الرجل بالتغزل في مبدإ الذُّكورة القائم على الفاعليّة فما علاقة ذلك برمز المرأة في الشعر الصوفي؟

يؤكّد **عاطف جودة نصر** مستندًا في رأيه إلى **محمد غنيمي هلال** على الأسبقية التاريخية للغزليّين من الزهّاد الأتقياء على الشّعراء العذريّين واعتبرا ما رُوي عن أشعارِ الزُّهاد وأخبارهم نواةً أُولى لشعرِ الغزل العُذري، وتظهرُ وشائجُ التواصل بين الغزل العذري والحب الصوفي في ما بين العفّة في الحبّ وبين الزّهد من سمات مشتركة وملامح متشابهة ففي كليهما نزوعٌ إلى الإعلاء والتّسامي وشعورٌ حادٌّ بالتّحريم الجِنسي[1]، ورغبة في الوصال ورهبة من الاتصال وهذا ما يشكل بوتقة من مفردات الشوق والحرمان والغزل المتعفف عن المادة الممتزج بألفاظ الروح والأحاسيس والوجدان.

هذا يعني أن ارتباطَ الغزلِ ورموز المرأة بالشّعر الصّوفي كان منذ ظهورِ الشُّعراء الغزليّين الزهّاد، الذّين توسّلوا الغزل للتعبير عن عواطف الإنسان وحبّه، للإله، فالغزل أصل في الشّعر الزّهدي وانتقل بتطوّر الفكر والمبادئ الصّوفية إلى الشّعر الصوفي فأصُوله حبٌّ سماوِي.

وتواصل ظُهور المرأة كأيقونة فنيّة للتّعبير عن الجمال الإلهي المتجلّي في الجمال الأنثوي في الشّعر حتى بلغ رمز المرأة ذُروة التوتّر في الشّعر الحديث ثم انتقل إلى الخطاب الشّعري الصّوفي المعاصر الذي ما انفك يغرِفُ من الرُّموز التُّراثية التي كانت المرأة أحد أهم الرّكائز الرّمزية الصّوفية فيها. وانطلق الشاعر المعاصر من حبّ للمخلوق الأُنثوي والتغنّي بجماله لنيْل رِضا الخالق، والتقرّب بالحبّ الإنساني نحو الحبّ الإلهي.

ب- الخطاب الاستعاري الصوفي ورمز المرأة:

شكّل حضور رمز المرأة في ديوان "**مقام البوح**" سِمةً صوفيّة غذت الاتّجاه الصوفي، وأبرزت ملامحه في الديوان وقد جاء هذا الرمز في صورة استعارات توالدتْ عبر الديوان وتناسَلتْ لتُشكِّل استعارة كُبرى أيّدت تجلّيها المضامين والّضمائر والسياقات الأنثوية المتسِّقة التي تكادُ تطغَى برُوحها على جميع قصائد الدّيوان، غير أنّنا في هذا السياق سنخصّ بالتحليل تمظْهُرات رمز المرأة في ظُهوره اللّفظي الصّريح في هذه الاستعارات يقول عبد الله العشّي: «**امْرأةً منْ سَرابْ** ...»[2]، «**تمْلؤنِي**

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 131.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 18.

امْرأَة...»[1] **«تتَراءَى منَ البُعد في صُورةِ امرأةٍ منْ أُلُوفِ الصُّوَرْ»**[2]، **«ووَجهُ امرأةٍ جمِيلاً جمِيلًا يُطِلُّ عليَّ منَ الأفُقِ المُستحِيلْ...»**[3]، **«أتوحَّدُ فِي امرأةٍ»**[4] .

جاءتْ هذه الاستعاراتُ لتُخرج دالّ المرأة من حقل الكَائنات الإنسيّة إلى مخلوقٍ نورانِي يعرُج الشّاعر بجمَالِه نحو جمال الملكوت الإلهي فيتغزّل بالظّاهر مُريدًا الباطنَ ويصِف المخلوق وإبداع الخالق مُحيلا إلى جمال الخالق وقداسةِ حبّه واصفًا ما تُدركه الأبصار لتسبِيح من لا تحيطُ بجمالَهُ الظُّنون .

ونُلفي في التّشكيلات الاستعارية التي تؤطِّر رمزَ المرأة، تفنّن الشّاعر في استحضارِ دوالّ وجدانيةٍ تُدلّل على حضور الرّمز الأُنثوي في التركّيبة الغزليّة الصوفية، حيث نجدُ دوالاً تُحيل إلى رمز المرأة مثل: مولاتِي، حَبيبتي، أَميرة، سيّدة ... يقول الشّاعر عبد الله العشي: **«يَأتِيني صَوْتُكِ يَا مَوْلاَتِي...»**[5]، **«أَحبيبتِي ... اقْتَرِبِي»**[6]، **«وأَراكِ سيِّدةَ الكَواكِب كَلِّها...وأميرةَ الأرْضِينَ والسّمَاوات»**[7]، **«تَسْأَلُنِي أَميرتِي...»**[8]، **«إلى سِرِّ الحَبيبة»**[9].

يظهَرُ دالُّ المرأة في المقاطِع السّابقة باعتباره رمزًا يتشكّل عبر استعارةِ الخطاب الصوفي لهذه الشّفرة الاستيطيقية للتعبير عن عشق الشّاعر للذّات الإلهية وجمالها الذي ينعكس فيما أودَعتْهُ من أسرارَ في هذا المخلوق (المرأة)، حيث تظهَر في صور متعدّدة تختلف باختلاف التّجربة الصُّوفية التي يعيشها الشاعر من قصيدة إلى أخرى، ومن مقطع إلى آخر حيث تظهر أحيانا (امرأة من سراب) تعطّر عمر الشاعر وتبثّ روح الشعر في جنباته، إذ يكتفي العاشق الصوفي بوصف المرأة كطيف أو سراب في تجربته المتسامية، وحين يومض بريق الكشف (تَملؤُني امْرأَة) فيصوّر العشّي في هذا المقطع حاجة الإنسان إلى شقّه الثّاني ليُكمِّله، ليعبّر من خلال استعارة المرأة عن الإنسان الصُّوفي الذي يبحث عن الكمال في رحلته الصُّوفية، وتتماوَجُ الصُّور وتتوالَدُ في مرأى الشّاعر الذي تتراءى له

---

(1)-المصدر السابق: ص 19.

(2)-المصدر نفسه، ص 21.

(3)-المصدر نفسه، ص 22.

(4)-المصدر نفسه، ص 68.

(5)-المصدر السابق، ص 27.

(6)-المصدر نفسه، ص 38.

(7)-المصدر نفسه، ص 40.

(8)-الصدر نفسه، ص 57.

(9)-المصدر نفسه، ص 68.

الحقيقة (في صُورَةِ امرأة) إنّه الجمال الأنثوي الذي تجسده المرأة معبّرا عن جمال الحق، (ووجه امرأة جميلا) ينعكس الجمال ــ في الغزل العفيف ــ كلُّه في وجهِ المرأة حيث يترفّع عن وصف الجسد، وهكذا نجد رمز المرأة في الشعر الصوفي نقيا من وصف عَوْرات المرأة، لسموِّ مقاصده وصفاء سريرة الشّاعر الصُّوفي الذّي يرتقي بوصف الجمال الأُنثوي إلى وصف جمال المُطلَق.

وما يعزّز الاتّجاه الصُّوفي في هذه القصيدة هو أنّ هذا الوجه الجميل (**يطلُّ عليَّ منَ الأُفُق المُستحيل**)، هكذا يظهر أن الشّاعر يُعبِّر عن جمال سماوي ربّاني غير مشوبٍ بطِين الجسَد إنّه بهاءٌ خُرافي لا يميّزه إلاّ الصّوفي المُخلص في حبّه.

ويُعبّر عبد الله العشي عن لحظة الحلول[*] باستعارة رمز المرأة في قوله: «**أتوحَّد في امرأة**»[1]، وهي ليست امرأة عادية إنّها «**مِنْ نزيفِ الأَناشِيدِ... والبَرْقِ... والنُّورِ... والأَبْجَديَّة**»[2]، هكذا يظهرُ لنا أنّ الشّاعر يستعيرُ هذه الشّفرة الاستيطيقية ليعبّر عن مشاعره الإنسانية التي تتوقّد شوْقًا للقاء القصيدة المقصودة بالقول حيث تتمنّع هذه المرأة (الكائن الخرافي) المتكوّن من الدم (نزيف) والبرق والنور والأبجدية وهي خلاصة التجربة الشعرية التي يعبّر عنها العشي، ولحظة الحلول هنا هي توحُّد القصيدة بالشاعر فتتملّكه ويمتلكها . وهنا يجسّد العشي تجربة عشق الكتابة وتصبح المرأة ما هي إلا رمز للكتابة أو للقصيدة التي تؤرِّق الشّاعر وتُلهِب مشاعره عندما تستعصي عليه وينتشي طربا حين يتوحّد فيها ويمتلِكُ سِرَّها.

وفي تشكيلات أخرى عبّر الشّاعر عبد الله العشي عن رمزية المرأة باستخدام دوال أخرى كما أسلفنا الذّكر، هي (حبِيبتي) (سيِّدة الكَواكِب) (أميرةَ الأَرْضِينَ والسَّماوَات)، (أميرَتِي) (الحبيبة)، وهو بهذا يقترب من الغزل العُذري الذّي لا يعترف بغيْر المشاعر وسيادة المرأة لقلبِ الرّجل، فهي حبيبة وسيدة وأميرة دون مقابل جسدي، وهذا ما يعزّز فكرة أن هذه المرأة هي معادل رمزي للقصيدة.

---

[*]-الحلول: اعتقد فريق من الصوفية بفكرة الحلول (حلول الله في أجسام عباد اصطفاهم) وهو مذهب كفّره علماء السنّة إلا أن البعض قال بحلول الله في قلوب عباده المصطفين، لكنّ فكرة الحلول هنا مرتبطة باستعارة منتهى العلاقة بين العبد وربّه وإلباسها الشاعر والقصيدة، وليس مبدأ الحلولية التي نعوذ بالله أن نكون من المؤمنين بها.أنظر في فكرة الحلول:الطوسي:اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ص 377وما بعدها.

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 68.

[2]-المصدر نفسه: ص 68.

إنّ ما يمنحه الشّاعر لهذه المرأة (القصيدة) من سُلطان إنّما هو في أصل الغنوص[*] الصوفي حقيقة متجسدة في الربوبية ومبدإ تجلّي الإله في مخلوقاته والمرأة هي الكائن الوحيد الذي حمَّله الشعراء هذه الشّحنة الوجدانية وأسبغوا عليه كلّ صورِ الجمال وبهذا كان رمز المرأة في الشعر الصوفي أيقونة التعبير عن الرغبة الصوفية في الوصال والقطب الذي تسبح في فلكه لغة الحبّ الإلهي. وهكذا تمتزجُ في لغة العشّي رموز المرأة بالغزل الصوفي وعشق المرأة بعشق الكتابة.

ج- التوالج واستعارة رموز الاتّصال والتماس[*]:

سلك توظيف رمزِ المرأة في الشّعر الصّوفي مسلكَيْن اهتمّ الأوّلُ باستِلهام الحبّ الإلهي من الحب الإنْسي، وذلك بالتعبير عن الشّوق والحنين للمرأة التي شكّلت نموذج الجمال ومرآة الحق في الوجود، فهي قَبسُ من النُّور الإلهي، وهذا ما لمسناه من خلال تحليلنا لرمزيّة المرأة واستعارة قامُوس الحبّ العذري فيما سبق.واهتمّ المسلك الثاني في توظيفه لرمز المرأة بالجسد، حيث احتفل الصوفي بجمال المرأة الجسدي، وممارسة طقوس الحبّ في دائرة التوالج والاتّصال الجسدي، حيث ذهب هشام علوي إلى اعتبار أن المرأة عند المتصوّفة مَعبَرٌ للتّسامي، والتّواصُل مع جسَد المرأة عبر النِّكاح اختبارٌ للوصول إلى تجربة الفناء[*]في الذّات الإلهية، ومن هذا تغدُو المرأة مَسْلكا يعبُر بالصُّوفي إلى موضوع القيمة الحقيقية: الله، ووَصْلُه بها (النّكاح) هو ذُروة عشقه لها الذّي يعادل رمزيًّا حنينه الأبدي للتوحُّد

---

[*]-غَنوصيّة (Gnosism):كلمة يونانية الأصل تعني المعرفة أو العرفان،ثم تطوّرت واتّخذت معنى اصطلاحيّا "العرفانية" وصارت تُعبِّر عن تذوق المعارف مباشرة. والغنوصية:نزعة فكرية تمزج الفلسفة بالدين، قائمة على المعرفة الحدسية للوصول إلى معرفة الله، ظهرت في القرنين الأوّل والثاني للميلاد.دخل هذا التيار للفكر الإسلامي في القرن الثاني الهجري من خلال الفرق الشيعية الغلاة كالإسماعيلية وتوسّعت على الرّغم من محاربة الفقهاء لها، حتى كوّنت لها أصولا وفِرَقًا.أنظر:وضّاح يوسف الحلو، الغنوصية في الإسلام ورثها المتصوّفون وحارَبها فقه متشدّد، الموقع الإلكتروني: www.maaber.org بتاريخ:14أكتوبر2014.والموقع:www.almaany.com التاريخ نفسه.

[*]-أنظر في دائرة التوالج والتماس:ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 301.وخالد بلقاسم:الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، ص44، 45. ومحمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز، ص 468وما بعدها.

[*]- الفناء: فَنِيَ يفْنَى إذا اضْمحلَّ وتلاشَى وعدِمَ، والفناء في الصوفية هو التّسامي وتحقيق الكَونية والشُّمولية للذّات العارفة في الاتصال بالذّات الإلهية وفناء الحِسّ عن المحسوسات وللفناء مراتب ودرجات. أنظر: ابن القيم الجوزية:مدارج السالكين، تح:أحمد فخري الرفاعي،ج1،ص183، 184.

بالجسد السّرمدي، والفناءِ في حضرةِ الأَلوهية.[1] .

و حيث أنّ للتّعبير الرّمزي وجهيْن: أحدُهُما يمثِّل الحقائق المجرّدة بالرُّموز الحسيّة، فقد استعانَ الشّاعر الصُّوفي المعاصر للتّعبير عن حنينه للتوحُّد بالجسد السَّرمدي برموز التَّوالج مع المرأة متوسِّلاً تلك العلاقة التي شرّعها الله(الزواج) وكانت مقدّسة في أصولها الشرعية ونصف الدين في الإسلام .

وقد وظّف عبد الله العشّي رموز هذه الدائرة، دائرة التَّوالُج والتّماس في مقطوعات من قصائده في ديوان "**مقام البوح**" يقول في قصيدته "**حرائق الفتون**":

"**مُدِّي قِوامَكِ حَوْلَ سَارِيَتِي... لِيَرتَفِعَ الشِّراعُ لِرِحْلَتِي الكُبْرَى**" [2]، ويقول في قصيدة "**قمرٌ تساقَطَ فِي يَدِي**": "**مُرِّي علَى جَسَدِي ليتَّسِعَ الأَمَدْ** "[3]، "**مُرِّي عليَّ لِنَتّحِدْ**"[4] "**وَتفيضَ مِنْ مَجْدِ البُذَار الخِصْب، رَعشَتُهَا الجَدِيدَة**"[5] ويقول في قصيدة "**العَوْدة مِن وَراء المَاء**": "**فَلْتفْتحِي صَدْرَكْ للعَاشقِ المُجْهَدْ**"[6] "**فَلْتفتحِي هَدْيِكِ لِي**"، "**...فلْتمْنحِيني رعشَةً ...تَصِلُ البِدايةَ بالأَبدْ**"[7].

إنّ استلهامَ هذه الرُّموز الجسديَّة والتّعبيرات الشّبقيَّة هو استعارةٌ للقامُوس الجسدي وقاموس الكِتابة في عتباتِ الجِنس الذي يُحيل إلى الرّغبة الصّوفية في الاتّحاد الجسدِي وتأخُذ هذه الرُّموز منعرجَ التّجربة الشِّعرية الصُّوفية في لحظة الكتابة الوَجديّة[8] أين تنضَحُ السُّطور نشوةً وتَفيض كَلماتُها بعبير الفناء الصُّوفي موغِلةً في وصف حالة الانتشاء والامتزاج الذِّي يرغبُ به الشّاعر إذْ يُعبِّر العشِّي في هذه المقطوعات عن رغبة جسديّة جامحةٍ لاختزال المُستحيل والاتّصال بالأُلوهية، أو بجنيّات

---

[1]– هشام العلوي: الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الجيب، مطبعة النجاح الجديدة، 2004، ص31، نقلا عن مقال فؤاد أعراب : تجليات المرأة والأنوثة في الخطاب الصوفي، نموذج ابن عربي الموقع الالكتروني www.aljabriabed.net .بتاريخ:13أوت 2013م.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 37.

[3]–المصدر نفسه، ص 41.

[4]–المصدر نفسه، ص 43.

[5]–المصدر نفسه، 44.

[6]–المصدر نفسه، ص 48.

[7]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الوجد: إحدى الدَّرجات العُليا للحبّ،فهو ما يُصادِف القَلب من الأحوال المُفنية له عن شُهوده، والوَجد يُورِدُ إحدى الحالَتَين إمّا خُشوعُ الرُّوح عند مطالعةِ سِرِّ الحقِّ،أو اضطرابُ الفُؤاد من خَوف الفراق.أنظر:أدونيس:الصوفية والسوريالية، ص107.وجميل صليبا: المعجم الفلسفي، ط1، ج2، ص 556.

الإلهام الشّعري غير أنّه لم يصَرّح بإتمامِ هذه العلاقة الاتّصالية الرّمزية فكلُّ تعبيراتِه جَاءتْ على صيغة الأمر، وتمامُ الفِعل مشروطٌ باستجابة المُخاطَبِ ونلاحظ من خلال هذه المقطوعات أنّ رموز الشاعر كانت مكثفة في استِعارتة لألفاظ الجسد والرَّعشة والصَّدر، وأنّه اكتفى بالتّلميح الرّمزي لهذه العلاقة؛ فجاءت نُصوصُه مفخَّخة بهذه الرُّموز مترفِّعًا عن تلك الألفاظ الجارحة للحياء والتّعابير المنحطّة التي حاول من خلالها بعضُ شعراء الحداثة -الذين يزعمون أنهم يسلُكون الخِطاب الصُّوفي- أن يعبِّروا عن الفَناء في الذّات الإلهية والاتّصال بها، وما ذلك إلا رغبَةٌ شَبقيّة مَقيتة عبَّروا عنها في أسلوبِ عُريٍ فاضِح.

«إنّ الوُقوف عند رُموز التّوالُج والتّماس هو محطّة مهمّة في تجربة الكتابة الصوفية، فالتوالُج هو الفِعل الأسَاسي للفَناء الصُّوفي وقاعِدتُه أيضًا لدى الصُّوفية الأوائل والمتأخّرين»[1]. فمن شروط الحبّ أن تصاحبه سَكَرات الوَجد، فيَمّحي الصُّوفي في فناء الذّات و الحواس ليُعبِّر عن هذه المواجِد «بامتلاءِ كينونة الإنسان بهاجِس الأَلوهية وشواهِدِهَا الذّي يملأُ الفَراغ الوِجداني الذّي يُولَد بفعلِ الإحساسِ بالاغتراب القَديم و الخالد»[2]. إنّ هذا الاغترابَ هو حقيقة علاقةِ الرّجل بالمرأة، وهي الحنين إلى الاستئناس؛ إذ ابتدأ هذا الإحساس ببداية الخلق ذاته، يقول ابن العربي في قصّة هذا الحنين: «وعمّر الله الموضِع من آدم الذّي خرجتْ منه حوّاء بالشّهوة إليها إذْ لا يبقى في الوُجود خلاء، فلمّا عمرهُ بالهواء حنَّ إليها حنينَه إلى نفسهِ»[3] وهكذا تتحقّق رُموز التّوالج والتّماس التي يعبّر عنها الشاعر في علاقة الرجل بالمرأة منذ وجود البشرية متمثّلة في الخلق الأول وهما آدم وحوّاء. فالحنين هو الميثاق الذي يربط الرجل بالمرأة في العرف الصوفي[4]. وهكذا استعار الشاعر الجسد الأنثوي ليعبّر عن علاقته بالقصيدة حيث تتّحد عاطفة الحنين والشوق عند الشاعر والقصيدة ليحقّقا الاتّصال المباشر الذي جسّده الشّاعر في صورة العلاقة الشبقيّة الأزليّة بين الرجل والمرأة.وجاءت استعاراته عبر الديوان مفخّخة بهذا الرّمز الأنثوي،كما استعار من خلال خلفيّته الفكرية والصوفية قاموس الطبيعة والتّجلّي الوجودي، والذي يعدّ أحد أهمّ المبادئ الصوفية التي وظّفها الشاعر المعاصر في التعبير عن ارتباطه بالوجود وانتمائه للطبيعة.

---

[1]- ينظر:محمد كعوان:التأويل و الخطاب الرمز، ص469.

[2] -أنظر: منصف عبد الحق:الكتابة و التجربة الصوفية، ص376.

[3]- ابن عربي:الفتوحات المكية، دار صادر،ج1، ص124، نقلا عن:سليمان القرشي، الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي، الموقع الالكتروني www.aljabriabed.net. بتاريخ:17أوت2013م

[4]- أنظر: المرجع نفسه.

د- رموز الطبيعة واستعارة قاموس التّجلي الوجودي:

يُسيْطِر مبدأ التجلي الوُجودي على الخطاب الصوفي المعاصر، حيث تنتشر رموز الطبيعة، ومفردات العالم المادي بكائناته التي يتجلى فيها وجود الله، ومن مبدإ وِحدة الوجود لا يرى الصّوفي شيئا إلا و رأى الله فيه، «فهو في حال وِحدة الوُجود، ويُقابله في العُرف الصُّوفي وِحدة الشُّهود حيث يفنى الصُّوفي عن كلِّ الموجودات ليرى الله. هكذا يرى الصّوفي في التعدُّد الجمالي الكَوني مَجلى للوحدة الجمالية المُطلقة، ووحدة الشُّهود في أبسط معانيها هي الفناء، وهو أنْ تبدوَ لك العظمة فتُنسيك كلَّ شيءٍ وتُغيّبُك عن كلِّ شيء سِوى الواحد الذي ليس كمثلِه شيْء و ليس معهُ شيء»[1]، ويُقابل وحدة الشُّهود في الفناء مبدأ وحدة الوُجود بالبقاء «الذّي هو شُيوع المبدإ في تجليّاتِه،ففي الفَناء يغيبُ الخلق في الحقِّ، وفي البَقاءِ يتجلَّى الحقُّ في الخلْق»[2]

ويتّضَحُ الخطاب الشّعري الصّوفي برموز التجلِّي الوجودي في الطبيعة إذْ نعثر على رموز الطبيعة في ديوان "عبد الله العشي" الذي برزت فيه مفردات الطبيعة بأعلى نسبة بين الرموز الصوفية الأخرى، وتنوّعت رموز الطبيعة بين كائنات حيّةٍ وجمادات ونباتات وأجرام... كما أدّت معاني مُختلفة ودلالاتٍ جماليةً تمثّلت في التّجلي الوجودي ودلالات جلاليّة عكست فناءَ المحبِّ في هيبة الجلال الإلهي .

وارْتبطت مفردات التجلّي الوُجودي بالمرأة التي عكست شوقَ الشّاعر للذّات الإلهية يقول عبد العشّي في قصيدة "**افتنان**": «**وتَملأُ بالوَهَجِ الخِصبِ حقلَ العِبارةِ في كَلِماتِي... ويعودَ إلى القَلْبِ سِرْبُ اليَمامْ**»[3]، حيث عبّر الشاعر عن الجمال الذي غمر قلبه بوهج الإعجاب فأسال العبارة من حقل عباراته، وفي قصيدة "**أجراس الكلام**" يربط الشاعر صوت الحقيقة التي تُجلِّي له الحقّ في وجود الخَلق بأصوات الطّبيعة يقول العشّي: «**يَأْتِيني صَوْتُكِ يَا مَوْلاَتِي، رَقْرَاقًا مِنْ نبعِ الغَاباتْ، يَحمِلُنِي فَوْقَ الأَكْوَان، وَينشُرُنِي فِي كُلِّ فَلاةْ... وَيُهاجِرُ بِي فِي بَحْرِ الأَنْوارِ... وَفِي بحْرِ الظُّلُمَات، ويَعبُرُ بِي جزُرًا ومَجَاهِيل... وَيرصِّعُنِي باللَّوْزِ وبالرُّمَانْ... يَشملُنِي بفُيُوضِ الأَنْوار... قُدُسِيٌّ حُبُّك يَا مَوْلاتِي يغمِسُنِي فِي ماءِ الطُّهْر ... تَتَقاذَفُنِي رِيح وَتلُمَّ شَتاتِي أَمْطَار ... يحجُبُنِي قَمَرٌ عنِّي، وتُعرِّج**

---

[1]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص482.

[2]- المرجع نفسه، ص482.

[3]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 18.

بي نحوَكِ أقمَارْ»[1].

هكذا يستعير الشاعر مفردات الطبيعة للتعبير عن وحدة الوجود، وتكامُلِ المخلوقات في تحقيق مشهد الكون الذّي يمتدُّ في أفق الشّاعر ليشمَل عوالم مختلفة تبعثُها اللّغة في صورَ جديدةٍ وتُسبغ عليها من رؤيا الصّوفي ألوانًا من الرُّموز، وزوايا رؤيا جديدة يكتشفها المتلقّي وينبهِر بتصوُّرها عندما يرى العالم من الزّوايا التي تأمَّلها الصُّوفي.

وفي تشكيلهِ للعالم يحاول الصُّوفي رسم صورة عالم من خلال عوالم أخرى فمن (عالم الأبجدية) يرسُم عبد الله العشّي صُورًا عبر الاستعارة يقول في قصيدة "**احتفال الأبجدية** ": «**مِنْ أيِّمَا غَيْمَة من أيِّ غيبٍ سَاحِرٍ، مِنْ أيّ أُفْقٍ...أيَّا نَجْمة حطّتْ علَى شفتَيَّ هَذِي الأبْجديّة؟ ألفٌ تعطَّرَ بالخُزَامَى، وتَضوَّعتْ مِنْه اللُّحونْ والمِيمُ حوريّة تُسرِّح شَعرَهَا الفتَّانَ قُرْبَ النَّبْعِ تَحْتَ التِّينِ والزَّيتُون، وتَرُفَّ هاءٌ كالفَراشَة كيْ تُحُطَّ علَى النَّدَى ... وَتبَوحَ بالأسْرارِ**»[2].

وظّف الشّاعر مفردات الطبيعة (غيمة، أفق، نجمة، الخُزامى، النَّبع، التِّين الزيتون، الفراشة، النَّدى)، ولكلّ من هذه المفردات دلالة رمزية تتعلق بروح الصوفي المتأمّلة في مخلوقات الله، وما استعارَتْهُ لهَا أحاسِيسُهُ من معنى؛ فالغيمة والأُفُق يرتبطان بقدرة الله على العطاء، والغيمة مصدر المطر، وينبوعُ الرّزق والكرم الإلهي، والأفق رمزُ الهيمنَة والجلال الإلهي، والنّجمة دلالة النّور وهي زينةُ السّماء ترمُز للجمال النوراني، والخُزامى تلك النّبتة الطبيّة المباركة ترمزُ للقُدرة الإلهية والجمال ونعمة الحواس (البصر والشمّ) فلونُها البنفسجي المميّز يخلب الألباب، ورائحتها الزكيّة تُعطّر القلوب، كما أنّها ترمز للحكمة الإلهية في إيداع الشّفاء في مخلوقات هيّنة، ويوحي النّبع بجماليّة تدفُّق الماء من الأرض رقراقًا شفَّافًا لامِعًا، هذا المنظر الجميل يجعل الإنسان يَهيمُ في جمال التجلّي الوُجودي لله عزّ وجلّ. وساقَ الشّاعر شجرتَيْن مُباركتيْن أقسم الله بِهما في التَّنزيل الحكيم هما شجَرتَا التّين والزّيتون اللّتان ما تزالَان تعجِزان الإنسان بأسرارِهما الطبيّة العِلاجية وفوائدِهما لتوازُن جسم الإنسان. ويستعيرُ الشّاعر للهاء جناحَيْن تُرفرِفُ بهما كالفراشة، رامزًا بها للرقّة والجمال فالفراشة من أجمل الحشرات التي خَلقها الله «**كَيْ تَحُطَّ عَلى النَّدَى**»[3] تلك النِّقاط المائية العجيبَة التي تنثُر في المُكاشَفِ بالجَمال إحساسَ الانجذابِ والإعجابِ بقُدرة الله عزَّ وجلّ وللنّدى أسرارٌ جماليّة ربانيّة لا يُدركُها إلاّ أُولو

[1] -المصدر السابق: ص ص 27-33.

[2] -المصدر نفسه، ص 35-36.

[3] -المصدر نفسه، ص 36.

الأبْصار.والفراشة هي الكائن الأكثر شبها بالصّوفي فعِشقُها للنُّور يجعلها تحترِق في سبيل الوصول إليه، كذلك الصوفي يفنى في سبيل الاتّصال بمعشوقِه.

والشّاعر في تجربة الكتابة الصّوفية ينتقِلُ عبر أقاليم الكائنات الطبيعية وينتقي منها ما يفتح آفاق التأويل في إبداعِهِ الشّعري يقول عبد الله العشي منتهجا درب التّورية والرّموز الطبيعية للتعبير عن دائرة التوالُج والتّماس «...**وتُمرَّ أَحصِنَتِي إلى جُزُر الخُرَافة...والزّبرْجَدِ والزُّمُرّد والبُخُور**»[1] فيمزِج الشّاعر بين مفردات الطّبيعة: (الأحصِنة)، (الجُزُر)، (الزَّبرجد)، (الزُّمرد)، ليعبِّر عن دائرة صوفيّة أخرى هي دائرة الرّغبة والتّوالُج حيث ترمز الأحصنة للكائنات المجهرية (النطاف)، وترمز الجزُر إلى أعضَاء المرأة، وتُحيل مُفردات الأحجار الكريمة (الزّبَرجد والزُّمرُّد) إلى الجسد الأُنثوي المصقُول الذّي لم يصرّح الشاعر بتقاطِيع الجَمال فيه، بل آثَرَ أنْ يُومِئ إليها عبر مخلوقات جميلة هي الحلي التي تتزيّن بها المرأة، إذ لا دَاعي أن تتزيّن مادامتْ تَملك جِسْمًا من زُمرُّد وزبرجَد، هذه هي بلاغة الرَّمز في استعارة هذه الأشياء للجسَد الذي قدَّسه الشّاعر مستنكِفًا عن الانحِطاط إلى مستوى العُري اللُّغَوي في التَّصوير الصَّريح.

ويتأمَّل الصُّوفي الموجودات فيَهيمُ في جمالها ويمزِج خيالُه المخمور بينَها في لوْحَات إبداعيّ يُترجِمها الشّاعر بالكلمات عبر الاستعارة يقول العشّي: «**وَرأيتُ أَجملَ مَا رَأَيْتْ، فَيرُوزةً مِنْ سُنْدُسٍ، وَحمامَةً مِنْ نَرجِسٍ** »[2].

تتشابك الصّور في عينيّ الصُّوفي المنبهِر بما أوْدعهُ الله في الطّبيعة من أسرار تتجلّى فيها عظمَتُه وتعكِس جمالَهُ وجلالَه، حيث تتحوّل الفيروزة إلى سُندس منسوج، والحمامَةُ إلى نرجِس، وهنا للمُتلقِّي أن يتخيّل كيف يصبح الفيروز لِباسا والحمامُ نباتًا عبر طاقة التخييل.

تُسيطر ألفاظ الطبيعة ـــ كما سبق وذكرنا- على جلّ قصائد الدّيوان وتُكسبُها الاستعارة أشكالاً جديدة، كما تمنحُها معاني رمزيّة، تُعزّز إيحائيّة القصيدة يقول عبد الله العشّي: «**وَتصيرَ للأقمارِ أجْنحَةٌ، وَتُزْهِرَ فِي حَدائِقِنَا الحَمَائِمُ والحَجَلْ ... وتُحوِّمَ الأَطْيارُ حَوْلَ شِفاهْنَا وتلْقَطَ مَا تناثَرَ منْ شَرارِ البَوْحِ أوْ مَطَرِ القُبَلْ...**»[3]، هكذا تَتكيَّفُ كائنات الطَّبيعة في القصيدة مع الحالة العشقيّة للشاعر، فتطِير الأقمارُ وتُزهِرَ الحَمائِمُ والحجَل، وتحوِّمَ الأطْيارُ لتلقَطَ شرارَ بوحِ القَصيدة

---

[1]-المصدر السابق، ص 37.

[2]-المصدر نفسه، ص39.

[3]-المصدر نفسه، ص 41.

ومطرَ تقبيلِ الإلهامِ لقريحةِ الشّاعِر .

يرسُم الشّاعر لنا لوحةً من الطُّيور فيبدُو أنّ حبَّهُ طارَ به ومنحَهُ جناحَيْن حيث ينقُلنَا إلى عالم الطُّيور التي ترْمز للحريّة والسّلام لكنّها هنا ترمزُ للحبّ والوفاء وهذا الانسجام بين رُوح الشّاعر ومحبوبتِه التي عندما تُعانقه "تصير للأقمار أجنحة" هو ما جعلَهُ يدْرُجُ بخيالِه ويتوحّد بالطُّيور والأشجَار والأقْمار يقول: «**هَذَا عِناقُ العَاشِقِينْ: شَجَرٌ يُحاوِرهُ شَجَرْ... هَذا عِناقُ العَاشِقِينْ... قمَرٌ تسَاقَطَ فِي يَدِي**»[1] هكذا يستحيلُ الشّاعرُ ومحبوبته تارةً إلى شجرٍ وتارةً أُخرى إلى قمرْ، إنَّ التوَحُّد بكائنات الطّبيعة هو ذُروَة التحوُّل الذي تُفرزه حساسيّة التوتُّر في مشاعِر الشّاعر، فتنتجُ تقنية التّحويل الاستعاري هذه الصّور والمعاني الجديدة التي تُعطي مساحةً للتّأويل الذي يستندُ أحيانًا لآليّات سيكولوجية، وفي حينٍ يتّخذ المرجعيّة الصُّوفية آليةً أُخرى للتّأويل.

إن الانبثاق الاستعاري في دائرة التّجلي الوُجودي هو عمليةُ خلقٍ لُغوي لتجربة شعريّة صُوفية تؤثّث الوُجود المتخيَّل الذّي تُحقّقه تجربةُ الكتابة الصُّوفية باستنطاقِ عالم النّباتات والطيور والحيوانات، وكلِّ مظاهرِ تجلّي الله في الوجود وتشفِير هذه الرُّموز لتحقيق رغبةِ التّأويل وانفِتاحِ الخِطاب الصّوفي على آفاقٍ واسعة من التّلقي.

هـــ–رموز الخمرة واستعارة قاموس وارِد السُّكْر:

يستقِي الشّاعر الصُّوفي المعاصر من الموروث الشّعري الصّوفي مفرداتِه ورمُوزَه، ومن ضِمن هذهِ الرُّموز، استعارَ قامُوس الخمرة ومصطلحات الشُّرب والارتِواء، ليرمُز إلى اختمَارِ قلب الصُّوفي وسُكر كِيانه بالمحبّة الإلهية، «والصُّوفيّة لهم مُصطلحاتُهم وألفاظٌ تدلّ على هذه الخمر الإلهية فمنها الذّوق ثم الشُّرب ثم الارتِواء؛ فإنَّ صفاءَ مُعاملَاتِهم يُوجِبُ لُهم ذوقَ المعاني، ووفَاءَ مُنازَلاتِهم يُوجِبُ لهمُ الشُّرب، ودَوامَ مُواصَلاتِهم يقتَضِي لُهُمْ الارْتِواء»[2]، وهكذا تتعدَّدُ درجاتُ الشُّرب وتختلفُ باختِلافِ درجة الحبّ و الارتقاءِ في مسالكِهِ وعتباتِهِ؛ «فَصاحبُ الذَّوقِ مُتساكِر، وصَاحبُ الشُّرْب سَكران، وصَاحِبُ الارتِواءِ صَاحٍ، ومَنْ قَويَ حبُّه تسرمَدَ شُربُه». [3]

وكما تحوّلت الخمرُ في الشّعر الصوفي القديم إلى رمزٍ عِرفاني يُحيل إلى ما يُنازله الصّوفية منْ شوقٍ ووجدٍ، تلقّى الشّاعر الصُّوفي المُعاصر هذا الرّمز للتّعبير عنْ أحوالهِ و ما يجدُهُ من سُكر، وغيْبة

---

[1]–المصدر السابق، ص 42-43.

[2]– سالم عبد الرزاق سليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، ص112.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و غشْية، فقد اهتمَّ الصُّوفية الأوائِل بالتميّيز بين هتِه الأحوال، «وكَشفُوا عن آفاقٍ تدريجية ثلاثة تشمَلُ الذَّوق والشُّرب والرَّي، وماثَلُوا بينَها وبين درجاتٍ ثلاثٍ تضمُّ التَّساكُر والسُّكْر والصَّحْو، وقدْ أضافوا إلى هذا التمييز بين الأحوال التي قدْ يلتبِس بعضُها ببعض تمييزًا آخرَ بين صَحْوَيْن، صَحوٌ يسبِقُ السُّكر، وصحوٌ يَلِيه»[1].

إنّ هذا التّحليل للسُّكر وتفسيرَ أذْواقِهِ، ومراتِبه جعل أصحاب القِراءات السّطحية ومن يقولون بالظّاهر يُكفّرون الصّوفية و يصفونهم بالزّندقة، لكنّ ظاهرةَ السُّكر في حقيقة العرفان الصوفي هي من الظّواهر الرُّوحية المتسامِية التي استعار الصُّوفية مفردَاتها من شُعراء الخمرة، وأَسْرفُوا في تفصيل أحوالها ومراتِبها حتّى غدَتْ رمزًا لحالة الدّهشة في الشُّهود المباغِت للجَمال المطلَق، وأصبحت لها قصائد خاصة، وتفنّن في وصفها الشُّعراء، حتى أنّها تبوّأت ركْنا ركينًا في القصيدة الصوفية مما حدَا بالشّاعر المعاصِر إلى استلهامِ مُصطلحات الخمْر، واستعارةِ مظاهِر السُّكر والصَّحو للتّعبير عن مواجِده وأحوالِه التي يُعانِيها حالَ المشاهدة والدّهَش والحيْرة.

وقد استعارَ عبد الله العشي من قاموس الخمرة بعض المفردات التي جلّلتْ بعض قصائده، يقول في قصيد "**أوّل البوْح**": «**غَيْبُوبَتِي وَصَحْوتِي، وبَاطِنِي وظَاهِرِي...**». [2]

ويحتسي الشّاعر خمرَ العِشْق أنهارًا، يقول: «**قُدُسيٌّ حبُّك يا مَوْلاتِي يسقِينِي خمرَ العِشْقِ ... ويسْكُبها فَوق دَمِي...أنْهارْ**»[3].

يحيلنا الشاعر بهذا المقطع إلى جواب **أبو زيد البسطامي** (ت261هـ) **ليحي بن معاذ الرازي** (ت 258هـ): «ها هُنا من يحتسِي بحارَ الكَونِ، و هُو فَاغِرٌ فَاهُ يتزيَّد»[4]، إذْ تتّصِلُ صورة عبد الله العشّي الذّي تنْسَكِبُ خمرُ العِشْق فوقَ دمِه أنهارًا، فهِي ساريةٌ في عروقِه سريانَ الدّم، بصُورة البَسطامي الذّي تَسرْمد شُربه من بحارِ الكَوْن .

إنّ هذه الحال التي يصِفُها العشّي هي حال الصّوفي العاشِق الذي تهتزُّ نفسه لجمال المعشوق، وتفيض أُنسًا حتى أنّ اللّحظة تتحوّل إلى أبدٍ لا يزول، فيختلط السّكر بالصّحو وتتفجّر في قلبه الخمرة أنهارًا، فينتشي بذلك الجلال الإلهي الذي يجدُ به لذّة قويّة في قلبه تنتشرُ في جميع كِيانه؛ فعبّر

---

[1]-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص342.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

[4]- أنظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص340.

عن هذا من خلال استعارة (خمر العِشق) التي تنسكِب فوق الدّم أنهارًا، ومن طريق المبالغة في الاستعارة تظهَر جماليّة هذه الصّورة التي تُبرِز قوّة أحاسيس الشّاعر.

و يقول عبد الله العشي مُعبّرا عن حال الاتّحاد و طرب القلب لمرور الحبيبة :

«**مرّي...**

لتُكمِل سِحْرَهَا هذِي العِبارةُ فِي فَمِي...

عُرْسًا...

وَ تَثمَلَ فِي بلاغَتِها القَصِيدَة»[1]

هكذا فإنّ الشّاعر المعاصر لا يكتفِي بحالة السُّكر التي تُزلزل كِيانه؛ بلْ تنتقِل هذه الحال إلى القصيدة، التي تَثْمَلُ في بلاغَتِها وتسكُن روحَ الشّاعر فيلتقطُ إلهامَها السِّحري، إنّ استعارةَ فِعْل الثَّمالة للقصِيدة وتَعليقَهُ بشِبه الجملة (فِي بلَاغتها) هو تشكيلٌ قويٌّ لخطاب استعاري متفرّد في سَوْق دلالات جديدة تبثّ في القصيدة الصوفية المعاصِرة روحَ الوارد الصّوفي، كما تعرُج بها نحو التّجريب الذي يُحاول الوُلوجَ إلى عوالَم أُخرى للُّغة، حيث تثمَلُ في بلاغتِها القصيدة، وهنا تظهر شعرية العشّي في تشكيل الاستعارة حيث نقل حالة السُّكر والثّمالة للقصيدة في أوج بلاغتها، حيث تمتلئ العبارة سحرًا؛ فتثمَلُ بلاغةً.

شكّلت الاستعارة في ديوان "**مقام البوح**"مفارقة نوعية حيث جاءت مختلفة التشكيلات، متناغمةَ المعاني؛ حيث تتظافر تقنيات التشكيل الاستعاري لدى العشي لتخلق منظومةً استعارية وحّدت بينها آليات منهجيّة كالتّشاكُل والتّنافُر والتّعالق،والموسوعة الإيديولوجية للشاعر، هذه الآليات جاءت مؤطّرةً انتظامَ الاستعارة في نسقيّتها عبر الديوان، حتى أنها أكّدت مبدأ مركزية الاستعارة حيث تكون «كل استعارة قصيدة مصغّرة»[2] وتكون الاستعارة لَبِنةً أساسَة في بناء القصيدة والعمل الشعري؛ فيمكننا بذلك أن نقلب عبارة **بول ريكور** لتُصبح كلّ قصيدة استعارة موسّعة،والديوان قصيدة كبرى. وحيث أنّ ما جمع بين هذه الاستعارات لتصبح استعارة واحدة هو آليات نصيّة كانت خلفيّتها الأولى التحليل السيميائي حيث نجد هذه الآليات:التنافر والتشاكل والتعالق، والموسوعة متناثرة في جهود السيميائيّين و أصحاب الاتّجاه التداولي في تحليل الاستعارة، فقد انتقينا هذه الآليات في تأويل الاستعارة لتكون عناصر الفصل الثاني في هذا البحث.

---

[1]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص44.

[2] – Paul Ricoeur : Du texte à L'action, edition Seuil,1986,p20.

الفصل الثاني:

آليات التأويل الاستعاري

أولا: الاستعارة والتنافر

ثانيا: التشاكل الاستعاري

ثالثا: التعالق الاستعاري

رابعا: الموسوعة وتأويل الاستعارة

توطئة:

اتّسعت حدود البحث اللساني وتطوّرت إجراءاته، فتعدّت حدود الجملة لتنفتح على دراسة الخطاب، وشمل هذا الانفتاح الدرس الاستعاري الذي اقتبس من ميدان تحليل الخطاب ولسانيات النص إجراءات وآليات ساعدت في تأويل الاستعارة بمنظورها الجديد. وهكذا لم يستمر النظر للاستعارة باعتبارها ظاهرة منفردة ومنعزلة عن بقية الاستعارات الأخرى المكوّنة لنسيج النّص، بل تولّد اتّجاه يدرس ما يُسمى بالخطاب الاستعاري (Discours métaphorique) الذي ينبني أساسا على استعارة محوريّة كليّة تتفرّع عنها باقي الاستعارات الفرعيّة التي تقوم بتشكيل الخطاب بأسره .

وبهذا أصبح النّص ليس مجرّد مجموعة من الاستعارات الجزئية الصُغرى التي لاتصل بينها أية رابطة، وإنما يعدّ استعارة كبرى يخضع لقواعد سياقية داخلية هي المعاني، وكذا لقواعد إيديولوجية تتمثّل في مختلف علاقات المُماثلة والمخالفة التي تقيمها مع عناصر العالم الخارجي، وتظهر لغويًّا في الحُمولة المعرفيّة للنّص، وبصريًّا في الفضاء المشكّل على صفحته[1]. وبهذا تُشكّل الاستعارة محورَ عمليّة إنتاج الدّلالات في القصيدة.

وقد يُقرّب هذا المعنى من أذهاننا عن مركزية الاستعارة في القصيدة قول **بول ريكور**: «كل استعارة قصيدة مصغّرة»[2] حيث تتلخّص في هذه العبارة بنية الاستعارة ووظيفتها في بناء عالم القصيدة، وفي إسقاط تفاعلي لهذه العبارة يمكننا أن نقلب الصياغة فنقول: كل قصيدة استعارة موسّعة، فينتج عن هذا الفهم أن البناء الشعري ما هو إلا سلسلة استعارات تحكمها أنظمة تعالق وانسجام تفتح فيها الاستعارة الأولى المجال الدلالي أمام بقية الاستعارات لتتوالد وتتناسل في رحم المعنى الشعري ورؤيا الشاعر.

فما هي وظيفة الاستعارة في تشكيل معاني القصيدة ورؤاها؟

وكيف تساهم الاستعارة في بناء المعنى والمتخيل؟

وتتركّز أهميّة الاستعارة في أنّها مِحوَر عملية إنتاج الدّلائل والصّور في القصيدة؛ «فالقصيدة بناء. وأساس هذا البناء الاستعارة، وذلك اعتبارًا لكَوْن الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو

---

[1]-سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 15ــ16.

[2]-Paul Ricoeur : Du texte à L'action, édition Seuil,1986,p20.

وتتشعّب بواسطة الاستعارة واعتبارا لكون النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصّغرى الجزئية لا روابط بينها بل هو استعارة كبرى لها قاعدة سياقية داخلية هي المعاني، ولها قاعدة إيديولوجية تتمثّل في علاقات الممثالة والمخالفة التي تقيمها مع العالم الخارجي»[1] وبهذا تتشكّل الاستعارة في القصيدة وفق آليات تُطوِّر المعنى في القصيدة مثل:التشاكل والتنافر والتعالق، أما الآليات الإيديولوجية فتتمثّل خاصة في الموسوعة التي تعمل على إثراء المعنى الاستعاري بممكنات نصية مفتوحة على التأويل، تجعل من القصيدة مجموعة علاقات تتماثَل أو تتناقَض مع الواقع أو العالم الخارجي. إنّ التأويل الاستعاري في ظل النظرية التفاعلية، ومع بُروز النّزعة إلى لامحدودية التأويل يحتاج إلى آليات سياقية وإيديولوجية وسيميائية متطوّرة لبلوغ المعنى المقصود من الاستعارة، وقد حاولْنَا من خلال هذا الفصل الوُلوج إلى أهمّ آليات التأويل الاستعاري وتحليل الاستعارات في ديوان "**مقام البوح**" وفق هذه الآليات وما تتطلّبُه من قواعد سياقيّة داخلية، وقواعد إيديولوجية خارجية.

أولًا: الاستعارة والتّنافر وخَرْق أُفُق الانتظار:

تنبني الاستعارة في أساسها على الجمع بين كلمتين لا تربطهما سوى علاقة المشابهة التي تصوّرها علماء البلاغة القدماء مَنشأَ الاستعارة، إلا أن أصل العلاقات في الاستعارة ليس الشّبه بين كلمتَيْن بل هو دُخول الكلمات في نطاق علاقات مقارنة ضمنية، وليس مقارنة صريحة كما في التشبيه؛ فالتأويل القائم على اختزال الاستعارة إلى تأويل حرفي هو ما جعل البلاغيين القدماء يعتمدون الأساس التشبيهي كأصل .بمعنى أن الأصل في الاستعارة هو الجمع بين مُتباينيْن، هذا التّبايُن هو الذي يُكسب الاستعارة رونَقها وإبداعها.وقد سادت النزعة قديما إلى تقديم الاستعارات القريبة،حيث قدّس النقاد تقاليد عمود الشعر الجاهلي واستهجنوا الاستعارات البعيدة كاستعارات أبي تمام، إلّا أنّ الشّاعر الحديث اعتمد الرؤيا كمنبع للتشكيل، «والرؤيا بطبيعتها، قفزةٌ خارج المفهومات السّائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها...» [2] وهكذا أصبح الشعر الحديث يعتمدُ لغةَ المفارقة فرفضَ أُسُس تَدْجِينه وكسَر نمطيّة اللُّغة بواسطة الاستعارات البعيدة، أو ما اصطُلِح عليه بالاستعارة التنافرية.

1-الاستعارة التّنافرية:

منذ القديم عُرفت الاستعارة التي يتباين طَرفاها حدَّ التّنافر والتّناقض في بعض الأحيان وسُمّيت

---

[1]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص ص 15، 16.

[2]-أدونيس: زمن الشعر، دار العودة،بيروت،(دط)، 1978م، ص9.

الاستعارة التّنافُرية، حيث ترجع تسمية الاستعارة التّنافرية إلى أصلٍ إغريقي، وبالتحديد إلى المصطلح الإغريقي(Oxymoron)، ويعني الجمع بين شيئين متنافرين. ويتكوّن هذا المصطلح من قسمين، الأوّل(Oxys)، ويعني الذّكاء، والثاني (Moros) ويعني الغباء، وبهذا يصبح معنى التركيب: الغباء الذكي.

أما في الاصطلاح فإنّ الاستعارة التنافرية هي صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لاعلاقة تجمع بينهما. ويوضّح المثال السابق "الغباء الذكي" مدى التنافر بين طرفي الاستعارة، فكِلاهُما يتنافر مع الآخر؛ إذْ لا توجد علاقة تناسُب بين الغباء والذكاء، ولا يمكن لكليْهِما أن يجتمع مع الآخر، وإنما يشكل كِلاهُما خطًّا يتوازى مع الآخر، ولا يلتقي معه إلَّا إذا فُسِّر الأمرُ على أنّه خطأٌ ما[1].

وإذا لاَحظْنا المثال السابق "الغباء الذكي" نجد أن هذا التركيب كما يبدو للوهلة الأولى أنه خطأ نتيجة ذلك التنافر الواضح بين الكلمتين، وهذا التنافر يخلق نوعا من الغرابة لدى المتلقي، لكننا بالعودة إلى (أرسطو) نجد أن هذه الظاهرة (الغرابة) صِحيّة في رأيِه إذْ يعتبرُها «من أهم مزايا الأسلوب، لأنّها تخرُج بالقَوْل عن المألوف، وتُعْطيه أمرًا زائدًا لموقع الغرابة فيه»[2]. وبهذا تكون الغرابة في الأدب أمرًا مَقبولا منذ عهدِ **أرسطو** إذْ يُلفِيه «ينصح بإضفاء طابع الغرابة على اللُّغة حتى تصير لغة رفيعة، لأنّ ما هو غريب يُثير الإعجاب وما يُثير الإعجاب يحقِّق السُّرور والمتعة »[3].

إنّ هذا التَّوصيف للغرابة يجعلُنا نَتأكَّد أنّها سِمة فنية في الأدب وهي تقنية من تقنيات الانحراف الأسلوبي في الاستعارة، حيث ترتبط بالاستعارة التنافرية التي تغدو بعد هذا التصريح من **أرسطو** أنها ليست نوعًا من الخطإ أو الغموض، بل هي إحدى أبرز الأساليب الفنيّة التي تشذُّ باللّغة عن المألوف لتطبعَها بطابع التميُّز والفنيّة.

ونجد لمفهوم البُعد بين قُطبَيْ الاستعارة (الاستعارة التنافرية) أُصولاً في تراثنا النّقدي والبلاغي، تنظيرًا وتطبيقًا؛ ففي المستوى النّظري تحدّث البلاغيون العرب القدامى عن نوع من الاستعارة أطلقوا عليها اسم "الاستعارة العِنادية"، وذلك لتعانُدِ طرفيْهَا في الاجتماع، ومن العناديّةِ الاستعارةُ التمليحيّة

---

[1]-موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص 13

[2]-عمر أوكان : اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2011م، ص220.

[3]-المرجع نفسه، ص 220.

أو التهكُّميّة، وتسعى هذه الاستعارة إلى تنزيل التّضاد منزلةَ التناسُب[1]،أو هي «استعمال الألفاظ الدالة على المدح في نقائضها من الذّم والإهانة»[2]. ومن مثلها قوله تعالى: ﴿ **فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ** ﴾[3]، والمعنى أنْذِرهم، واستُعمِلت البشارة والتي هي الإخبار بما يُظهر سرور المخبر به للإنذار الذي هو ضدّها. ومن أمثلة الاستعارة العنادية استعارة اسم الميت للحي الجاهل، فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعهما[4]. هكذا نجد أن للاستعارة التنافرية أو العنادية -كما اصطلح عليها علماء البلاغة العرب- أصولا في تراثنا البلاغي.أما على المستوى التطبيقي فإن شعر **أبي تمام** خير مثال على ذلك في استخدامه ما أسماه **شوقي ضيف** بـــ "نوافر الأضداد" وتعني أن يأتي الشاعر بوصفين متضادَّين، ويجمع بين متناقضين، كقول أبي تمام :(الرّجز)

بَيْضَاءُ تَسْرِي فِي الظَّلامِ فَيَكْتَسِي نُورًا وَتُسرِبُ فِي الظَّلاَمِ فَيظْلم

وجاء التّضاد هنا في الجمع بين متناقضين في شيئين مختلفين. يقول شوقي ضيف: «أرأيتَ إلى هذا التّضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إنّ حقائق الأشياء تتغير في شعر أبي تمام على هذه الصورة التي نرى فيها الضياء المظلِم، وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شيء أن يُعبِّر عن فِتنته»[5].

نفهم من خلال ما سبق أن هذا النوع من الاستعارة يخلق تشويها في نُظُم الحقائق، ويكسر قواعد اللغة بالجمع بين متناقضين، لكنه يشكّل لوحة فنيّة تنتظم فيها المتناقضات وتتشاكل لتخرج بالمتلقي إلى أفق فني آخر يجمع فيه بين أشياء متناقضة ليشكّل عالمه الخاص الذي تكون الغرابة فيه جمالية متجدّدة تفتح شهية التأويل وتغري شهوة الخيال.

2ـــ أفق الانتظار وتلقي الاستعارة:

ركّز **"ياوس"** (**H.R .Jauss**) في نظريته جمالية التلقي على مفهوم يعدّ أبرز المفاهيم التي تبلورت في هذه النظرية وهو "أفق الانتظار" وهو عبارة عن فضاء تتمُّ من خلاله عملية بناء المعنى ورسم خطوات التحليل؛ فهو «أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا

---

[1]-موسى سامح ربابعة :جماليات الأسلوب والتلقي، ص 15.

[2]-أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص 95.

[3]-سورة آل عمران، الآية 21.

[4]-موسى سامح ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي، ص 15.

[5]-شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1969م، ص252.

لهذا العمل أو ذاك»[1].

وينبني هذا الطرح على أساس أن القارئ النموذجي الذي تعوّد على التعامل مع مختلف الأعمال الأدبية في تلقيه للنص ينتظر أو يتوقع أشياء معينة موجودة مسبقا في مخزونه المعرفي والثقافي . وقد تصدق توقعاته فلا يكون هناك توتر أو وقع مميز في إحساسه بالنص، فيتأثّر تأثرا فاترا، وحين يواجه نصّا إبداعيا راقيا يستفز فيه الكاتب قرّاءه ويخالف توقّعاتهم،يتأثر أفق انتظاره ويُفاجأ بما تلقّاه. ويكون التأثر هنا كبيرا؛ «فالأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل انتظار قارئها يمنى بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السريع»[2].

ويمثل مفهوم أفق الانتظار العلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي ويتكون هذا الأفق ـــ كما بلوره **ياوس** ـــ من: التجربة الأدبية التي يتوفّر عليها المتلقي، ومن مجموع الأعمال السابقة التي يُفترض في العمل الفني أن يكون ملمّا بها، ثم من التّعارض بيْن الأثر الأدبي وبين الكلام اليومي، أي بين المتخيّل والواقع. وبهذا الإطار تكون الجدلية بين المتلقي والنّص، فإذا وافق النّص ما يتوقّعه المتلقي أحدَث ما أطلق عليه "**ياوس**" (اندِمَاج الأفق) أما إذا لم يحدث التوافق بين النّص والمتلقي أدّى إلى تغيير الأُفق، فيقف القارئ على بناء أفق جديد[3]. وهكذا يكون بناء أفق جديد هو بداية لمحاولة سبر أغوار النص وتأويله وفق معطيات جديدة. وخرق أفق انتظار المتلقي هو ما يحدث المفاجئة، ودهشة المتلقي تدفعه إلى كشف جمالية الانحراف في النص من خلال التأويل، وذلك التأويل هو ما يحدث لذّة للمتلقي.
وفي تأسيسه لعالم آخر يسعى الشاعر المعاصر إلى خلق آفاق جديدة لهذا المتلقي تخرق أفق انتظاره، وتحيله إلى رؤيا جديدة من خلال تقنيات تعبيرية حديثة من بينها الاستعارة قطب حديثنا في هذا البحث، حيث يشتغل الشاعر على ترجمة ما يعتري أحاسيسه من هزّات، باختراق قواعد اللغة والانزياح بها عن المألوف بتشكيل استعارات تتألّف من متناقضات، تعكس ما يعانيه من تجاذب بين الواقع وأحلامه وطموحاته، ورؤاه التي تتناقض مع الحقيقة أحيانا.

---

[1]-عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط،1999م، ص 113.

[2]-Jauss H.R:Pour une esthetique de la reseption ,traduit par: Claud Maillard, preface de:Jean Starobinski , ed Gallimard, paris,1978, p14.

[3]-شعبان عبد الحكيم محمد: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، ص 167.

3- الاستعارة التنافرية وخرق أفق الانتظار:

تعدّ الاستعارة أحد أكثر التقنيات التعبيرية جرأة في طرح مواضيع وانشغالات الشعر الحديث، كما تُشكِّل أبرز وسائل الشاعر الحديث في صَوْغ واقعٍ جديد من خلال خاصية الهدم والبناء اللّذين تمتلكهما الاستعارة كما أنها تجمع بين شيئين لا رابطَ بينهما بقوة الخيال الخلاّق حتّى أنّها قد تجمع بين المتناقضات وتقرّب المتنافرات في سياق فنيّ جديد يجعلها تثير في نفس المتلقي المتعة والدّهشة واللّذة. هذه الاستعارة هي ما يُصطلح عليه بالاستعارة التنافرية ـــ كما سبق ذكرها ـــ وهي تِقانة من تِقانات الكتابة الحداثية فإن الشعراء لم يوظّفوها عبثا بل استغلّوا ميزاتها بهدف «خلق التّوازن الدّاخلي الذي يفتقدونه خارجيا، فهي لا تولد من فراغ، وإنما هي وليدة موقف نفسي وثقافي»[1]. حيث تحاول رأب صدوع أنفسهم المغتربة والحائرة، وخلق عوالم جديدة .

وتكمن ميزة الاستعارة التنافرية في «المزج بين المتناقضات في كيان واحد يُعانق في إطاره الشيء نَقيضه، ويمتزج به مستمدًّا منه بعض خصائصه ومضيفًا إليه بعض سِماته تعبيرا عن الحالات النفسية و الأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادّة وتتفاعل»[2]، وهي تعمل هنا على هزِّ يقينيات اللّغة وخرق أفق انتظار المتلقي الذي يصدمه ربط الاستعارة التنافرية بين متناقضين أو متنافرين فاسحة له المجال للبحث عن العلاقة التي تجمعهما في النّص وتأويلَ سبب ربطِهما في السّياق الشّعري.

وهكذا تغدو الاستعارة التنافرية أحد أكثر الأساليب الشعرية جرأة في تشكيل المادة اللغوية وقولبتها وفق رؤى الشاعر، حيث استطاعت أن تفرض وجودها في نسيج القصيدة العربية الحديثة كما فرضته في القصيدة الغربية الحديثة، خصوصا لدى الرّمزيين والسّرياليين الذين أصبحت خصّيصة أسلوبية لديهم.

وهكذا تمكّنت الاستعارة التنافرية من الخروج على الأنماط اللغوية الجاهزة. وصياغة هذه الاستعارات التي تجمع بين المتناقضات لم يعد يُنظر إليه نظرة سلبية، وخاصة إذا كانت التجربة الشعرية وحالة المبدع النفسية تستدعيان ذلك[3]. كما هو الحال عند عبد الله العشي الذي حاول من خلال تقنية التنافر تشكيل عالم آخر للقصيدة ورؤيا جديدة للعالم من خلال تجربته الشعرية في "**مقام البوح**".

---

[1]-موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص 11.

[2]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الضحى، القاهرة،1977م،ص 84.

[3]-ينظر: موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص 18.

4 ــ الاستعارة التنافرية في الخطاب الشعري الصوفي:

شكّلت الاستعارة التنافرية حُضُورا واسعا في الخطاب الشعري المعاصر، وكما استغلّها الشعراء المعاصرون لتشكيل رؤاهم، استخدمها الشاعر الصوفي المعاصر لتحقيق رغبته في عالم كامل وتوسيع اللغة بخلق علاقات جديدة بين الكلمات، وفي بحثه عن آفاق قرائية أَوْسع يمزج بين المتنافرات ليخرق أفق انتظار القرّاء ويبعثهم على البحث عن آفاق جديدة تسمو بهم إلى العالم النوراني الذي يشكّله بنسجِ كلماته وتشكيل استعاراته، وعمَد العشّي إلى استخدام هذه التّقنية الاستعارية (التنافر) في تشكيل خطابه الشّعري في ديوان "**مقام البوح**"؛ فجاءت متنوّعة بين استعارات تنافُرية إضافية واستعارات تنافُرية وصفيّة واستعارات تنافرية لونيّة، واستعارات تنافرية تشخيصة، وتجسيمية، وتحويلية. وهكذا تتنوّع الاستعارات التنافرية لتُشكّل رُؤيا شعرية صوفيّة مميّزة.

أ- الاستعارة التنافرية الوصفية:

تتشكّل هذه الاستعارة من مستعار منه (نعت) ومستعار له (منعوت) ينتميان إلى حقلين دلاليَيْن مُتنافريْن أو متناقضيْن، حيث يكون «قِوام هذه الاستعارة هو التّنافر القائم بين الصفة والموصوف»[1]. الذي يُشكّل صورة تُدهِش المتلقي وتَدفَعُه للتساؤل عن سرِّ ارتباطِ هذيْن المتنافريْن، ونجد لهذه الاستعارة التّنافرية الوصفيّة أمثلةً في شعر العشّي من ديوانه "**مقام البوح**" نذكر منها (الوهج الخصب)[2]، فالوهج شعاع نوراني لا علاقة له بصفة الخصوبة التي تُوصَف بها التربة، وهكذا تجمع هذه الاستعارة بين النُّوراني اللّطيف والمادّي الكثيف في هذه الاستعارة التنافرية التي أراد من خلالها الشّاعر زعزعة أُفق التلقي لدى القارئ الذي يندهِش من هذه المرأة الخارقة التي يقول عنها الشاعر عبد الله العشي: «..**امْرأَةً مِنْ سَرابْ ...تَرشُّ العُطُورَ علَى سنواتِي، وتَملأُ بالوَهجِ الخَصْبِ ...حقْلَ العِبارةِ فِي كَلِمَاتِي**»[3] وتتوالى الاستعارة التنافرية الوصفية تِباعًا في ديوان "**مقام البوح**" حيث نجدها تربط بين المتنافرات مثل: (الأفق المستحيل)[4]، هذا التشكيل بين الموجود وغير الموجود، المُمكِن والمستحيل هو تركيب استعاري وصفي أراد الشاعر من خلاله أن يشدّ انتباه القارئ الذّي ينتظر أن يواصل الشاعر وصف المرأة إلاّ أنه يُصرِّح أن وجهَ هذه المرأة يطلُّ من (الأُفق المُستحيلْ)

---

[1]-موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص 30.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 18.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-المصدر نفسه، ص 22.

هذا التنافر بين النعت ومنعوته هو ما يخيِّب انتظار القارئ ليدفعَهُ إلى تشكيل أُفق جديد يتناسب ومرجعيّة القصيدة الصوفية التي يغدو فيها الممكن مستحيلاً، والمستحيلُ ممكنًا، حيث يقول العشّي مواصلاً وصفه: «**يُطِلُّ عليَّ من الأفُق المستحيل...يزيحُ الستّار...لكَيْ يتجلّى البهاءُ الخُرافي...**»[1] فيتجلّى للشّاعر(البهاء الخرافي) وبهذا يصير المستحيل مُمكنا حيث يتجلّى البهاء الربّاني في صورة امرأةٍ خُرافية البهاء.

ويُزاوج الشاعر بين متنافرين وصفيّين :(**السِّنين اليَابِسَات**)[2]، فيجمع بين المجرَّد والمحسوس، العقلي والمادّي ليجسِّد جَدْب هذه السّنوات من الخَير، ونعمة القُرب من الحقّ عزّ وجل، ويجمع العشّي في قصيدته"**القصيدة**" بين الكائنات الوَرقية (الحروف) وصِفتَيْن ماديّتيْن (يوابس وقعيدة) فيقول: «**أَبعْدَ هذهِ القَصِيدةِ القَصيدَه، مُتَّسعٌ لأَحْرُفِي اليَوابِسِ القَعيدَة؟**»[3]، فكيف يمكن للأحْرُف أن تكون يوابس وقعيدة؟ هذا البُعد والتّنافر بين طَرفيْ الاستعارة هو ما يُثير في نفس المتلقي شهية التأويل. فيستعين بمخزونه الثقافي والمعرفي لمحاولة الرّبط بين الأحرف وصفة اليوابس والقعيدة.

ويمضي العشّي في هذه القصيدة في التّعبير عن مشاعره المتأجّجة فتتوالى المتنافرات الوصفية، يقول: «...**فِي الْتِماعةِ الضُّحَى المَخْمُورْ، وفِي العَواصِفِ الغَضْبَى...**» [4]، ثم يقول في الأخير: «**وكلُّ ما يُقال منْ كَلامٍ بَعدَكِ يا حبيبتِي ...هَواجِسٌ ميِّتةٌ شَريدَة**»[5] ، وهذا التنافر بين الكلمات يجسّد حِدّة التوتُّر في مشاعر الشَّاعر الذي ينتقل التناقض والاضطراب من وِجدانه إلى كلمات القصيدة التي تحقّق وقعًا صادِمًا لأُفقِ انتظار القَارئ وتُحيله إلى العمليّة التأويلية. وكما تنتقل مشاعر الاضطراب السّلبية إلى القصيدة الشعرية، ينقُل الشّاعر مشاعِر الحبّ والإحساس بالجمال للمتلقي لتَهتزَّ ألفاظه وبهذا تُحدث الاستعارة التنافرية نقلة صادمة من المشاعر المتناقضة ويُعبّر عبد الله العشي عن مشاعره المتناقضة بين الحب والجمال يقول: «**صَارَت الأَرْضُ أجْمَلَ، وَالكَلِماتُ اليَوابِسُ، صِرْنَ دُرَرْ**»[6]، وهكذا أتى في هذا السياق الجميل باستعارةٍ تُناقضه (الكلماتُ اليوابِس) هذه الاستعارة التنافرية التي تجمع بين (الكلمات) المعنوية وصِفة (اليوابس) المادية أتت بتشكيلها المتنافر في

---

(1)-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(2)-المصدرنفسه، ص47.

(3)-المصدر نفسه، ص 59.

(4)-المصدر نفسه، ص 60.

(5)-المصدر نفسه، ص 61.

(6)-المصدر نفسه، ص 65.

سياق يتناقض معها وهكذا حققت خرقا في أفق انتظار القارئ، حيثُ لم ينتظِر وُجودَها في سياق جميل إيجابي بما تحمله من معنى سلبي كما أن تشكيلها التنافري يبعث على التّساؤُل عن جدوى حُضورها في نسيج القصيدة. وما يعلّل ذلك هو عبارة "صِرْنَ دُرَرْ" فالتحوُّل من النّقيض إلى نقيضه هو ما شكّل هذه الاستعارة الوصفيَّة التّنافرية، وفي سياق التحوُّل بالاستعارة التّنافُرية من النقيض إلى نقيضه يقول عبد الله العشي: «آهِ... **يا مُرَّ الغِيابِ، كَيْفَ صيَّرتَ اخْضِرارَ الرُّوحِ ...عُمْرًا يَابِسًا...**»[1]، وتنتقلُ الدّلالة هنا من الإيجابية إلى السّلبية حيث تتفاعَلُ الاستعارة التّنافرية مع التّناقض الذي يعانيه الشّاعر في تحوُّل حاله من الإيجاب إلى السّلب فتُعبِّر عن ذلك بالمزج بين (العُمر) المجرّد والصّفة (يابس) الماديّة. هذا المزْج بين المتناقضَات يوسِّع مجالَ العلاقات بين مفردات اللُّغة الشعرية بصورة تتناسب مع موقف الشّاعر النّفسي والانْفِعالي، حيث أن غياب المحبوب فِعلاً يجعل من العمر زَمنا يابسا خلوًا من ربيع الحب ووُرودِ الأُنس. هكذا تُشكّل الاستعارة التّنافرية الوصفيّة في "**مقام البوح**" انحرافًا على المستوى اللّغوي والسياقي لتبعث إشارة للمتلقي بانحراف المسار العاطفي للقصيدة كما يُصعّد هذا التنافر من حدة التوتر في الاستعارة لتُشع بافتراضات تأويلية متعدّدة، تُحاول الإمساك بالخُيوط الرَّابطة بين الصّفة والموصوف المتنافرَيْن، فكيف تتشكّل العلاقة التنافرية بين المضاف والمضاف إليه في الاستعارة في "**مقام البوح**"؟

ب– الاستعارة التنافرية الإضافية:

تتشكّل هذه الاستعارات من مُتنافرين هما المستعار منه (المضاف) والمستعار له (المضاف إليه) هذا التشكيل الإضافي يجمعُ بين المتنافرات يمتازُ بعُمْق دلالي، يكتشِفُه المتلقّي من خلال السّياق الشّعري الخاص بكل استعارة.

نجد أنّ هذه الاستعارات التنافرية الإضافية متعدِّدة وكثيرة حتّى أنّها تنتشِرُ عبْر قصائد الدّيوان وهي: (رُؤى الأمْطار والأشْعَار)، (نَدَى الشِّعر)، (بحرُ الأنْوَار)، (بحرُ الظُّلمَات)، (خَمْرُ العِشْقْ)، (جزُرُ الخُرافَة)، (حدُودُ الكَوْن)، (شَرارْ البَوْح)، (مَطَر القُبَل)، (مجدِ البُذار الخَصب)، (أغانِي الرُّوح)، (صَدَإِ الجَسد)، (بهاء العِشْق)،(مُدُن الخُرافة)، (أطلاَلَ أيَّامِي)، (جَسدِ الفَجيعة)، (تراثِ الحزنِ)، (حدائقَ الرُّموزِ والإشارة)، (حدائقِ الفيرُوز)، (عَروس المطَر)، (نزيفُ الأناشِيد)، (شَفة الغَيب)، (مُرَّ الغِيابِ)، (شَتاتَ الرُّوحِ)، (طيْفَ النُّبوّات)، (بابَ رُوحي)، (طَائر الشِّعرِ).

[1]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 73.

هذه التّقنية التي تعتمدُ تشكيلَ الاستعارةِ عبر الإضافة، سبقَ أن أفردْنا لها مبحثًا في الفصل الأول الموسوم:"**التشكيلات الاستعارية الإضافية**"، وقد تحدّثنا فيه عن تقنية المثنوَيات اللُّغوية التي تمزج بين متنافرين في علاقة تضادِّية بشكْلٍ ازدِواجي يوحِّد بين المجرَّد والمادِّي، المحسُوس والملمُوس...[1]، إلاّ أنّنا في مبحث التشكيلات الاستعارية الإضافية، أردْنَا البحثَ عن كيفية تَشكُّل الاستعارة في صيغة (مضاف+مضاف إليه)، في شَكْل ثنائيّات تشتغِل داخل الخطاب الاستعاري، أمّا في هذا المبحث فإنّنا سنتفحَّص خاصية التَّنافُر في هذا التّشكيل الذي يُعرَّف فيه المضاف أو يخصّص بلفظٍ مضافٍ إليه يُناقضُه، فكيف تشتغل الاستعارة بين هذين المتناقضين ؟ ولما يلجأُ عبد الله العشي لهذه التقنية في التعبير عن تجربته الصوفية؟

وسُنركِّز في هذا المبحث على خاصية التنافر بين قُطبِيْ الاستعارة إذْ تُشكِّل هذه الخاصية أهمّيّةً في خرْق أُفق انتظار المتلقي. ونجد أنّ عبد الله العشي في المزج بين هذه المتنافرات يحاول خلق عالم آخر يسْمُو بسموِّه الرُّوحي يقول في قصيدة "**أول البوح**": «...**كَيْ أفْتَحَ ابتِدَاي واخْتِتامِي، علَى رُؤَى الأمْطَارِ والأشْعَارْ، والرَّمْز والإِشَارَه...**» [2].

وهو بالجمع بين الرُّؤيا التي تخصُّ العاقل و(الأمطار والأشعار والرمز والإشارة) الأشياء غير العاقلة يخصُّها بالرؤيا، وهو هنا يحاول المزج بين رؤاه التي يستطيع من خلالها أن يفتح ابتداءَ حياة التصوُّف واختِتَام حياة البُعد عنِ الله واللَّهو وكُلُّ هذا في رؤى الأمطار التي تطهِّره من الرِّجس و الأشْعار والرمز والإشارة التي تُوصِله رُؤاها إلى المحبوب .

ويعبّر عبد الله العشّي عن عجْزِ ألفاظه في حضرة الجلال يقول: «**حتَّى إذَا ذُبْتُ فِي دَفْقِ ذاكَ الجَلالْ، تَخَلَّى نَدَى الشِّعرِ عَنّي...**» [3]، فلم يصرّح الشاعر بفقدانه للكلمات المعبّرة بل جاء باستعارةٍ نسبَ فيها إلى الشِّعر التخلِّي عنه وأضافَهُ للنّدى الذي لا رابط يجمعُه به إلاّ أنّ حالة الشّاعر الوِجدانية هي ما خلق الرّابط بين (النّدى) و(الشّعر) اللّذيْن تَعانَقا ليُشَكِّلاَ صورةَ الشِّعر في نُدرتِه وتخلِّيه عن الشّاعر.

---

[1]-ينظر:دورة البارودي، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، القاهرة12 -14 ديسمبر1992م، ص565. www.albabtainprize.org بتاريخ:14 مارس2014.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 7.

[3]-المصدر نفسه، ص 20.

وتضطرب مشاعر العشي في تعبيره عن الاتّصال بالحبيبة التي لا يفارقه صَوتُها، يقول: «**يخْطِفُني صوتُكِ منْ نفْسِي، ويُهاجِر بِي في بَحر الأنْوارِ...وفِي بحْرِ الظُّلُمَاتْ**»[1] هكذا يمزِج بين البَحْر والأنْوار ثم في نقيضِه البحر والظُّلمات، وذلك ليعبِّر عن الاتِّصال الدّائم بالحبيبة فاستخدَم البحر لاتّساعه والأنْوار والظُّلمات لأحوالِ الاتّصال والرُّقِي وأحوال النُّزول والتدنّي في الشَّهوات .

وبهذه الطريقة يشكِّل عبد الله العشي عالمه الصّوفي ويؤثِّثه بالمزْج بيْن المتناقضات التي لا يمكن اجتِماعُها في الواقع فيأتي بها مُزاوجًا بينها في تشكيلٍ إضافيٍّ يقول:«**قُدُسِيٌّ حُبُّكِ يا موْلاَتِي، يسْقِينِي خمرَ العِشْق...**» [2]، حيثُ يجمع بين العشق والخمر، الإحساس العاطفي واللذّة المادية وذلك ليمنح المتلقي تجربة العشق المحسوس.

وكما يُمعن الشّاعر في توصيف المجرّدات بما يتنافَر معها من محسوسات لتوصيل تجربته إلى المتلقي، يُحجم أحيانا عن البوْح ويغمِز إشارةً فيضَلّله من خلال تقنية التنافر في الاستعارة، ونجد لذلك مثالًا إذْ يقول العشّي: «**وتَمرَّ أَحصِنتِي إلى جزُرِ الخُرافَةِ...والزَّبرْجَدِ والزُّمرُّدِ والبُخورْ**»[3].

فالشّاعر هنا يجمع بين (الجزر) و(الخرافة)؛ حيث تتحوّل الأمكنة التي يودُّ الشاعر الوصول إليها إلى أماكِن خرافية مستحيلة المنال، هكذا يُمعِن في التلغيزِ والغُموض الذي يبعثُ المتلقّي على فكِّ شِفرته ومُحاولة صوْغ خريطَة معنويّة للوُصول إلى المقصود الاستعاري عبْر القَرائن اللّفظية والمَعنوية.

ويسعى عبد الله العشي إلى خرْقِ قوانين الطبيعة وذلك بخرق قوانين اللغة من طريق المزج بين المتنافرات يقول: «**لِأرَى حدُودَ الكَون..**» [4]، هكذا تُصبح للكون حدود من خلال هذه الاستعارة التّنافرية التي تقرع ذهن المتلقي الذي يحاول أن يبسُط الفهم في العلاقة بين الكون اللامحدود والحدود. وهكذا يستغلّ العشي هذه التقنية ليقفز على الواقع ويتعدّى حدود المعقول إلى اللاّمعقول من خلال التأليف بين دوال من قبائل دلالية متناقضة.

ويضيف الشّاعر للكلمات خصائص وميزات من خلال تقنية الاستعارة الإضافية التّنافرية حيث يكتسب المضاف إليه خصائص قد تكون بعيدة عنه، يستعيرها الشاعر له في سياق القصيدة يقول عبد الله العشي: «**وتُحَوِّمَ الأطْيارُ حوْلَ شِفَاهِنَا، وتَلْقطَ مَا تَناثَرَ...مِنْ شَرَارِ البَوْحِ ...أوْ مَطَرِ**

---

[1]-المصدر السابق، ص 28.

[2]-المصدر نفسه، ص 32.

[3]-المصدر نفسه، ص 37.

[4]-المصدر نفسه، ص 38.

القُبَلْ»[1]، وهنا يكتسب البوح شرارًا، وتتساقَط القُبل كالمطر. فلا علاقةَ بين البوْحِ والشّرار، والقُبل والمطر إلاّ أنّ الشاعر مزج بينهما في هذه الاستعارة ليعبّر عن جاذبية البوح، وحالة العشق التي تصير معها القبل مطرا يتهاطَل .

وهكذا تتوالى الاستعارات التّنافرية الإضافية؛ حيث تشتغِل كلُّ استعارة بحدّة التوتر بين طرفَيْها لتخدِم السّياق الشّعري وتتفاعَلُ معه مشكِّلة رُؤيا الشّاعر الصّوفي المعاصر الذّي يسعى إلى خلخلة موازين اللُّغة وخَلْق علاقات جديدة بين مفرداتها لتطوير القصيدة المعاصرة وفق تطلُّعاتِه الفنيّة وطُموحاتِه الرُّؤيَوية.

ج ــ الاستعارة التنافرية التجسيمية:

تربِط هذه الاستعارة التنافرية بين مفردتيْن تنتمي إحداهما إلى عالم المعاني المجردة فيما تنتمي الأخرى إلى عالم الأجسام التي تحيا وتتحرّك، فتمزِجُ بينهما إذْ تدخُل الكَلِمتَان في دلالة بعضهما، وبخاصيّة التّجسيم «الذي يسْعَى عنْ طَريقِهِ الشّاعر إلى إيصالِ المعنَى المجرَّد مرتبةَ الإنْسَان في قُدرتِه واقْتِدَارِه»[2]. يتحوّل المستعار له بفضل المستعار منهُ إلى كائنٍ حي ذو جسَدٍ مُتحرِّك بعد أنْ كان مجرَّد شيء جامد أو معنى مجرّد في العُقول.

ونجد في هذا المعنى مُصطلحيْن آخرين يتداخَلان مع مصطلح التّجسيم وهما مصطلحا "التّشخيص" و"التجسيد"، فصّل عبد القادر الرباعي بين هذه المصطلحات الثلاث، فجعل لكلِّ مُصْطلح تعريفًا؛ «فالتَّجسيد الذّي يعني تقديم المعنى في جسد شيء أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية، والتشخيص الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره، أو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله . أما التجسيم فهوــ كما سبق ذكره ــ محاولة إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره»[3].

يتبين لنا أن هذه التقنيات الاستعارية تتدرّج بالشيء الجامد أو المعنى المجرّد في مراحلَ لتصويرِه في صورة جسد أو جسم أو شخص، «وقد فرّق الرباعي بين هذه الآليات الاستعارية بالمراحل التي تتبعها الصورة في كل منها فمثلا التجسيد يمرّ بمرحلَتَين هما:

---

[1]-المصدر السابق، ص 41.

[2]-عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مطبوعات جامعة إربد، الأردن، ط1، 1980م، ص 168.

[3]-المرجع نفسه، ص 168-169.

1- قيام حدّيْ الصُّورة في الذّهن .

2- دمجُ الحدِّ الأوّل في الثّاني حيث يُرى أحدُهما وكأنّه تنحّى تماما .

ويزيد التّشخيص والتجسيم عن التجسيد بمرحلة واحدة فقط وهي:

-الارتفاعُ بشيئيّة الحدّ الثّاني إلى مرتبة الإنسان- إلاّ أنه يعُدُّ التجسيم أعمقَ وأكثر خفاءً من التّشخيص، ولكن لا على طريقة زيادة المراحل الذّهنية التي يتمُّ فيها تشكيلها وإنما في طبيعة هذا التّشكيل»[1].

حيث يحقِّقُ التجسيم للمستعار له التجسيد ويعطيه القُدرة على الفعل فيُحييه، إلاّ أنّه لا يمنَحُه الأنسنة، فيغدو كائنًا خُرافيًّا يمتلك المتلقّي حقَّ تخيُّله وبذلك فهو مفتوح الدّلالة، مُتعدّد الصُّور في ذهنِ القُرّاء كلٌّ يشكِّله حسب أُفقه وتطلُّعاته، كما أنّ التّشكيل في آلية التجسيم يجمع بين (المجرّد) و(المادّي)أو (المادي غير الحي) و(الحي)، فهو يبعَثُ صورة في المجرّدات فيُكسِبها الشّكل والحياة، ويبعث في الأشياء الجامدة الحياة، فخاصيّته الإيحائية الحيّة هي ما يميزه عن التجسيد ويفْصِله عن التّشخيص المرتبط بأنسنة الأشياء.

ومن خاصية التجسيم يستعيرُ الشّاعر الصُّوفي للرّوحانيات والمعنويات والغيبيات أجسَامًا تتحرّك؛ فتُعبِّر عن خلجاته بإيحائية تُلمِّح للمتلقي في صورتها التنافرية بين المستعار له والمستعار منه إلى مغزى يُحاول تشكيله بقراءته التأويلية، ويستخدم العشّي هذه الآلية التّجسيمية في ديوانه "**مقام البوح**" لتمرير دلالات مختلفة باختلاف سياقاتها الشّعرية، يقول عبد الله العشي في قصيدة "**افتنان**": «**حِينَ يُومِضُ فِي الرُّوحِ ذلكَ البَريقْ...**» [2]، هنا تعمل الاستعارة بخاصيتها التجسيمية في الروح فتجعلُها جسما وتترك للقارئ حرية تشكيلها كيفَما شَاء؛ فالفعل يُومِض ودلالة الاحتواء التي يفرزها حرف الجر "في" هما ما يشكل تجسيم الروح "اللطيفة المجردة" ويرسم لها صورة مرئية في خيال المتلقي الذي ترك له عبد الله العشي حرية تشكيل هذه الروح في أي صورة شاء،ويقول في القصيدة ذاتها «**تَحُطُّ عَلَى كَتِفِي رَأْسَهَا، وَأَحُطُّ علَى رَأسِهَا وَجَعِي...**» [3]، حيث جمع بين الفعل (حطّ) و الفاعل (وجعي) في استعارةٍ تنافُرية فنسَب للوجع (الإحساس الباطني) الفعلَ (حطَّ) المخْصُوص بالطيور؛ فاستحالَ الوجعُ طيرًا خُرافيًّا يحطُّ على رأس المحبوبة وهنا تتشكَّلُ صورةُ الوَجع في جسمِ

---

[1]-المرجع السابق، ص ص 169 ــ 171.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

[3]-المصدر نفسه، ص 19.

طائرٍ فتُحدث خَرْقًا في أفقِ انتظارِ القارئْ .

ويحاول العشّي دائمًا في تجسيمه للمجرّدات أن يصوّر المجرّد في صورة المحسوس حيث يؤلّف بين المتناقضَيْن لخلْقِ صورة الحِصان الأسطوري الزّمني وهو عُمره يقول: «**يترجَّلُ قَلْبي عنْ صَهْوةِ العُمْر..**» [1]، حيث يقرِنُ العُمر بالصّهوة فجسّد العمر في صورة حصان لكنّه لم يصرِّح بذلك فأضاف الصّهوة التي هي من لوازم الحصان للعمر الزمن المجرّد فهذه الإضافة تدهش القارئ مما يجعل خياله ينفعل لهذه الصورة الإحائية التي تكتفي برسم صهوةٍ وتركِ المجالِ للقَارئ ليرسُم الحِصان.

ويواصل الشّاعر عمليّة التجسيم في القصيدة من خلال تقنية الاستعارة التنافرية، يقول: «**فتَعْبُرُني أَلْفُ أُنشُودَةٍ...**» [2]، هكذا يُمكِّن الفعل (تَعْبُرُ) (ألفَ أنشودةٍ) من العُبور والسَّير نحو الشّاعر الذّي يستعذِب الوصل بالحبيب فينامُ ويغريه صوت المحبوبة الذي يتجلّى في صورة ألفِ أنشودة يطرَب لها حينما تعبُره . لكن صورة هذا العبور الموسيقي الحاشِد هي ما يملأ المشهد الاستعاري إثارةً ودَهشة.

وفي تجسيم الصّوْت والصَّمت يحاول الشّاعر صَوْغ علاقة تناسُبية بين هذين المتضادَّيْن، فيشكِّلُهُما في صورةٍ مادّية لايصرِّحُ بها بل يكتفِي برسمِ امتِداد مادِّي للنشيد (الصوت) وحدود مادية للصمت (اللاصوت) فيدفع الشّاعر محبوبته إلى أن تمدَّ بأناشِيدِها حول صمتِه فيتجلّى(النّشيد) و(الصّمت) في كَيانٍ حسِّي يقَرِّبُهما إلى ذِهن المتلقّي"**مدّي نشيدك حول صمتي**"[3]، إنّ هذه الاستعارة هي روح الشّعر حيث تمتزج المحسُوسات بالملمُوسات وتتضافَر الخصائص الماديّة في التجسيم لتشكِّل الصّورة في خيال القارئ.

ومن خلال هذه التّقنية التّجسيمية نُلاحظ أنّ الشّاعر عبد الله العشّي يحاول تشكيل عالم صوفي يتحقّق فيه المستحيل فيتجلّى المجرَّد في صورة محسوسة كما يرْسُم المحسوسُ صورةً ملمُوسة. وهكذا تُشكِّل الاستعارة أجساماً للمجرّدات بتقنية التّجسيم التي تؤثّر في القارئ بالمزج بين متنافِرِيْن من عالمين مُتناقضيْن عالم المجرّدات وعالم المادّيات فيعمَلُ خيَالُه على تشكيل وتصوير هذه العوالم في صورة تقتربُ من رؤيَا الشّاعر. هذا التجسيم هو تقنية يتوسّلُها الشّاعر متدرِّجا في التّصوير الاستعاري من خلال الخيال؛ فيخلِق عوالم مادّية أخرى بواسطة تشكيل المجرّد وتصويرِه مجسِّما تارةً

---

[1]-المصدر السابق، ص 17.

[2]- عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

[3]ـــ المصدر نفسه، ص37

و مُشخِّصًا في مرحلة أخرى؛ فكيفَ تعمَل الاستعارة على خرق أُفق انتِظار القارئ من خلال تِقنية التَّشخيص؟ وما مِيزته في ذلك؟

د ــ الاستعارة التّنافرية التشخيصية:

تتّخِذ الاستعارة من التّشخيص آليةً في خلق عالم خاص، يسترسِلُ بالمتلقّي نحو الاستئناسِ بالموجودات التي تتحوّل من خلال هذه الآلية الاستعارية أشخاصاً؛ «إذْ تُزيل الاستعارة الحواجز بين الإنسان وسواه فإذا كلُّ شيءٍ ينطِق ويعِي ذاتَه ويتحرّكُ، ويتجلّى جَوهر التّشخيص في إضفاء السّمات البشريّة وإسباغ العواطف الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة»[1].

وقد تنبّه علماء البلاغة القدماء إلى هذه الآلية وإن لم يصطلحوا عليها بـــ(التشخيص) منهم **الفرّاء** (ت**207**هـــ) في حديثه عن المجاز في القرآن يقول: «وقوله: ﴿ **جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ** ﴾ [الكهف77] يُقال: كيف يريد الجدارُ أن ينقضّ؟ وذلك من كلام العرب أن يقولوا: الجدار يريد أن يسْقُط. ومثله قوله تعالى: ﴿ **وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ** ﴾ [الأعراف 154] والغضب لا يسكُت وإنما يسكت صاحبه وإنما معناه : سكن، وقوله: ﴿ **فَإِذَا عَزَمَ ٱلْأَمْرُ** ﴾ [محمد21] إنما يعزم الأمر أهله»[2]. وبذلك فإن **الفرّاء** يكشف في هذا القول عن تشخيص الجماد (الجدار)،وتشخيص المجرد (الغضب، والأمر) كما يذكر **الفرّاء** في كتابه أمثلة عن منح الحيوان سمات إنسانية، ويسوق أمثلة لذلك، وذلك ليبيّن أنّ العربَ تلجأُ إلى تشخيص المعنوي، والجماد، والحيوان لأغراضٍ تختلف بحسَب السّياق[3]. وتوالت الأمثلة في كتب البلاغة متناولة مفهوم التشخيص من غير أن يُصطَلح عليه باسمه، و يوجز **عبد القاهر الجرجاني** مَزيّة الاستعارة ودورها وفاعليّتها في التّشخيص، يقول: «فإنّكَ لترَى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجمَ فصيحًا، والأجسامَ الخُرْس مُبيِّنة، والمعاني الخفيَّة، باديةً جَليّة...»[4]، ويبدُو من هذه الخُلاصة في فائدة الاستعارة أن **الجرجاني** أدرك جيّدا وظيفة الاستعارة في تشخيص المجرّدات والجمادات والكائنات الحيّة غير العاقلة، وهو يخاطب متلقي الاستعارة، الذي تفاعَلَ معها فأصبحَ يرى الجمادَ حيًّا ناطِقًا والأعجم فصيحًا مُبيّنا والمعاني الخفيّة باديةً جليّة، فهو يعي

---

[1]-وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط1،2003 م، ص 37.

[2]-الفراء : معاني القرآن، ج2،ص 156.

[3]-أنظر: وجدان الصايغ،الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص 37.

[4]-عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة، تح : محمد الفاضلي، ص 37.

جيّدا مدى تأثير الاستعارة المفيدة في الأذْهان وما تفعله ببراعة التخييل في الإنسان.

وتكمُنُ فاعليّةُ التشخيص ونجاحُه وحركيَّتُه في تقنية توظيف الشّاعر له بإلحاق الأعضاء والأفكار والأفعال والصّفات بالجمادات أو الكائنات الحيّة غير العاقلة في صور استعارية تُشكِّل عالمًا خرافيًّا يستكِين فيه الإنسان للشّجر ويخاطِبُ الحجَر، ويُسافر في السّحاب النّاطق المجنّح. وبهذا تُزاوج الاستعارة التشخيصية، بين عالم الإنسان وعالم الموجودات التي تحيط به وتكسِبُها منطِقه، وتصهَر هذين العالمَيْن، لتخلِق عالمًا جديدًا ينتمي إليهما، لكنّه شيءٌ آخر غيرهمَا وبقدرِ طرافةِ هذا العالم الجديد يكون تأثير الاستعارة و فاعليَّتُها[1].

ويلجأُ الشّاعر إلى آلية التشخيص في ظلِّ خُذلان العالم الإنساني له، حيث يعمَدُ إلى تشكيل عالمِه الخاص الذي تعضِدُه فيه النُّجوم ويُوَاسيهِ الشَّجر ويبكِي لحالِه القَمر...، كما يعكِس مَخاوِفَه وهواجِسه فيرهَبُ من اللَّيل الغَاشم، والبَحر الظَّالِم، وهكذا نُلفي -كما يرى **مِدحت سعْد الجيّار**- أنّ «الوظيفة الأساسية للتَّشخيص أنّها تُعين الشَّاعرَ على أنْ يُسقِط آمالَهُ و آلامَهُ على ما حوْله من مظاهر الطبيعة . فالشّاعر ينطق من ذاته وينتقي ممّا حَوْله ما يُعزِّز هذه الذّات وما يؤكّد إحساساته، ومن هنا يكون التّشخيص صورةً لآمال الشّاعر ومخاوِفه و أحزانِه منعكسةً على الأشياء والأحياء من حوله»[2].

ويعكِس التّشخيص في طابعه الفنّي الأجواء الأسطُورية عند الإنسان البِدائي، الذي يتحول عنده الرّماد إلى طائر والإنسان إلى وحْش وتنطِق الحيوانات ويصبحُ الحبُّ رجُلا، والحكمة امرأةً، والغيرة زهرةً. ويكون للأسد رأس إنسان وجناحَا طَائر، وهكذا تكون المخيّلة الأسطورية البِدائية أوَّل من أسقَط الشَّخصية الإنسانية على موجودات العالم المادية والمجرّدات المعنوية .

ونُلفي الشاعر الحديث يستعين بآلية التشخيص التي تعينه على التعبير عن مشاعره و المضيّ في فُسحة شعورية يستعيض فيها بموجودات الطّبيعة والمجرّدات عن أخيه الإنسان الذي خذَلَه خُصوصًا في ظلّ الحروب والانهزام الذي يعيشُه الشَّاعر المعاصر في زمن تناحَر فيه البشر حتى أصبحوا لا يمتُّون للإنسانية بِصِلَة، وهكذا أصبح اللَّيل والصَّمت رفيقَيْ الشّاعر، والمرارَة والحُزن أشْخاصًا لا تتخلّى عنه.

---

[1]-وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 37.

[2]-مدحت سعد الجيّار : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، ص 157، نقلا عن: وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 39.

ويُؤسِّس الشّاعر المعاصر تجربته الصوفية وفق معطيات الحياة والمَوْروث الباطِني الغَيْبِي الذّي تشَرَّبْتْهُ تجربته فيمزج بينهما وبهذا تتحوّل الأرواحُ كائنات إنسانيّة ملموسة، وتتكشَّفُ الظُّنون في أثواب حُوريات،كما تَتشكّل الغَيبيَّات في صُور البشَر فتتكلَّمُ وتعِي وتحسُّ. ويصوغ عبد الله العشي تجرُبته الشّعرية الصُّوفية وفق مُقتضيات التصوُّر الصُّوفي حيث يلجأُ إلى تشخيص المَوْجودات والغَيبيات ويُحاوِر اللُّغة فتنطِق وتُصبح الحروفُ أشخاصًا...هكذا **تتطاوَل الأحرف**[1]، **وتُغفِل المرارات ما اسْتَبْقتْهُ السَّنوات من دَافئ الرُّوح**[2]، **وتتوالَدُ الصُّور**[3]، **ويتعطّر الأَلِف**[4]، **وتُسرّح الميمُ شَعرها، وترفُّ الهاءُ كالفَراشة، وتبوحُ الباء بالأسرار**[5]، **وتبوحَ الأبجدِيَّة**[6]، **وتتحاوَر الأشجار**[7]، **وتثمَلُ في بلاغَتِها القَصِيدة**[8]، **وتستفيق الحروف، وتَهيجُ الرُّؤَى**[9]، وينادي الشّاعر الشّعر ويخاطِبه كما تُخاطَب الأشخاص: «**أيها الشعر تجلّ الآن ...**» [10]، وحينما تُعجز المعاني عبد الله العشي يَنسب ذلك لخُذلان اللّغة له يقول: «**ربمّا...خانَني رمزٌ...وأضْنَتني مَع الوَجدِ الإشارَه**»[11] ويُصرُّ أنّ الاستعارة هي التي استعصَتْ على البوح"**ربما استَعصتْ على البوْح استعارَه**"[12]، ويُشخِّص العِبارة يقول: «**رُبّمَا تَمْنعُني عنْه العِبارَة**»[13] وتعجزُ الألفاظ: «**ربّمَا تعْجزُ ألفَاظِي**»[14] ويُشخِّص العشّي المعنويات يقول: «**رُبّمَا تُدْركُني الرُّؤيَا**»، ويُشخِّص السرّ يقول: «**لَيسَ يبْقَى أيُّ سرٍّ خلْفنَا**»[15].

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 8.

[2]-المصدر السابق، ص 18.

[3]-المصدر نفسه، ص 21.

[4]-المصدر نفسه، ص 35.

[5]-المصدر نفسه، ص35- 36.

[6]-المصدر نفسه، ص 37.

[7]-المصدر نفسه، ص 42

[8]-المصدر نفسه، ص 47.

[9]-المصدر نفسه، ص 63.

[10]-المصدر نفسه، ص 85.

[11]-المصدر نفسه، ص 93.

[12]- المصدر نفسه، ص 94

[13]-المصدر نفسه، ص 94.

[14]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[15]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هكذا يستعين الشاعر بتقنية التشخيص ليؤلِّفَ بين العالمَيْن الظَّاهر والباطِن ويُسبغ على المعطيات الرُّوحية والخيْبة لباس الحياة متّخذًا منها ملاذهُ الشّعري لخلقِ عالم بديل عن عالمه الحقيقي المادّي الذي يغري بزيفه البشر، كما يشخّص الكائنات اللّغوية وبعثُها حيَّةً تتعطّر وتُسرِّح شَعرَها وتبوحُ بالأسرار وهذا ليبنيَ آفاق لغوية رحبة ويشير إلى عظمة عالم الحروف الذي جعله علماء الصوفية أحد أعظم العلوم، ورأى فيه ابن عربي «أُمَّة من الأمم كسائر الخلق الأخرى، فيهم المكلّفون والرّسل...» [1]، وهذا الأُفق التصوّري عند الصوفيين هو نسق استعاري ذِهني يشتقُّ منه الشاعر استعاراته ويبني علاقات جديدة مع الأشياء والمعنويات، التي يستوْعِبُها شُعوره الدّافق الذي ينبع من الملكة الخلاّقة في خياله.

هـــ- الاستعارة التنافرية اللّونية:

نقصد بالاستعارة التنافرية اللونية الانحراف في استعمال اللّون عن المعيار اللّغوي المعروف والمتداوَل، وهنا يكون الانحراف باللون إلى نقيضه؛ فقد تتحقق الاستعارة اللونية بإكساب المجردات ألوانا أو التعبير عن لون من خلال مفردة لونية أو قلب الألوان، وهذا ما تحدثنا عنه في المبحث الموسوم بـــ:"التشكيلات اللونية"في الفصل الأوّل من هذا البحث، لكننا في هذا المبحث سنركّز على التنافر في توظيف اللون داخل الخطاب الاستعاري العشّي في "**مقام البوح**"؛ حيث سنلاحظ تقنية التّنافر عبر كسر حواجز اللُّغة والتّداوُل، في الانحراف باللّون عن الاستعمال المعياري.

وقد شكّلت الاستعارة اللّونية طابعا جماليا في القصيدة العربية المعاصرة؛ فقد أصبح اللّون طرفًا مميّزا في تكوين الصورة الشعرية، ولم يكتفِ الشاعر باستخدام اللون وصفًا أو رمزًا لأشياءَ ماديّة، أو مجرّدات معنوية بل تجاوز ذلك بالتعبير به عن المفارقة في مشاعره وأحاسيسه، فراح يشكِّل العالم بألوان تتناسَب وآمَاله وآلامَه وتطلُّعاتِه، حيث تتداخَلُ الأشياء والألوان، «ويدخُل اللّون طرفًا ضِدِّيًا للشّيءِ نفسه، كقول **مالارميه(S .Mallarme)**: "اللّيل الأبيض"، فهناك انعِدَام تناسبٍ بين اللّيل واللّون الأبيض. وذلك أنّ الشّاعر المعاصر يحتجُّ على النّمطية السّائدة في توظيف اللّون وإخضاعِه للثّابت تصريحًا أو تلميحًا أو ترميزًا، بل هو مفتوحٌ لترويض دوال اللّون وتأويلِها»[2].

وبهذه الطريقة استطاع الشاعر المعاصر أن يخلق علاقات جديدة بين الدوال اللونية ومدلولاتها وذلك بأن وسع دوائر الاستبدال التي أضحت تتجاوز المعجم المألوف وتسعى إلى تشكيل المفارقة بين

---

[1]-ابن عربي : الفتوحات المكية، ص 260.

[2]-موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، ص 20- 21.

المستعار (اللّوني) والمستعار منه (النّقيض اللوني)، هذا المزج بين المتناقضات اللونية شكل الاستعارة التنافرية اللونية والتي تستعير النّقيض اللّوني لدلالة سياقية تتعلّق بآراء الشاعر وعواطفه، آلامه وآماله، وكذلك بتوَجُّهاته السياسيّة أو الإيديولوجية أو الدّينية ؛ فنجد عبد الله العشّي وقد لبس نظّارات اللّون الأخضر ذي الدّلالة الدّينية والصّوفية؛ فهو ــ كما سبق أن ذكرنا ــ «رمزُ العقيدة الإسلامية والتأمّل الروحي، ومقام الصدِّيقية»[1] وبدَتْ له الأشياء والأشخاص وقد تلوَّنتْ باللَّون الأخضر، يقول: «**تَلُومُني أمِيرتِي ...وهلْ درَتْ بأنَّني أَعِيشُهَا ...غزَالَةً خَضْراءَ فِي حَدائقِ الفَيْروزْ**»[2] ، فالشاعر يبصر حبيبته وقد أصبحت غزالة خضراء في حدائق الفيروز، هذه المفارقة اللَّونية في وصف الغزالة (التي تكون بَيْضاء أو صَفراء أو بُنيّة) باللّون الأخضر يجعلنا نتساءَل لما هذا التّلوين الخُرافي للغزالة، حينها نجد أن الغزالة هو وصف لأميرة الشاعر الأسطورية الجمال كغزالة ووَصفُها بالأخضر يعود إلى رمزيّة هذا اللّون في التأمّلات الرّوحانية والاستبصار الصوفي حيث يتلوّن عالم الصوفي باللون الأخضر .

وما يزيد من توتُّر الاستعارة التّنافرية اللّونية هو إكساب المجرّدات المعنوية ألوانًا، حيث يُلوّن العشي: (الرّوح والفرح والحُب)باللّون الأخضر؛ يقول في قصيدة "**الغياب**": «**آهِ... يا مُرَّ الغِياب، كَيْفَ صَيَّرتَ اخْضِرارَ الرُّوحِ ...عُمْرًا يابِسًا...**» [3]، حيث يُعبّر الشّاعر عن المفارقة بين حال روحه في حضور المحبوب التي تتّصف بالاخضرار ــ الذي يرمز هنا للخصب والشباب والتألق ــــ وحاله بعد الغياب (عُمْرا يابسًا) فقد احتاج الشّاعر إلى أن يستعير من المعجم اللَّوني اللّون الأخضر ليرمز به للخصوبة والشباب، فجاءت استعارته التنافرية موحيةً بامتياز لتعلُّق اللَّون الأخضَر في العُرف بالينَاعة والخُصوبة، ونجد لذلك مَثيلا في قصة سيدنا يوسف ــ عليه السلام ــ ورؤيا ملك مصر السنابل الخُضر والسّنابل اليابسات في منامه، وقد جاء تأويل رُؤياه أنّ السنابل الخُضْر (سنوات الخصب).

ويتلوّن كلّ ما له علاقة بالخير بلون العقيدة الإسلامية (الأخضر) حيث يغدو الفرح أخضر عند العشّي، يقول في القصيدة نفسها: «**وأُعِيدَ الفَرحَ الأخْضرَ ...مِنْ بعدِ الغِياب**»[4] ، حيث يبسط اللّون الأخضر مرحَه في الفرَح، كما يبثُّ الفرح انفعالَه في اللَّون الأخضر وتتفاعل الدّلالات النفسية

---

[1]–محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 325.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 59.

[3]–المصدر نفسه، ص 73.

[4]–المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للّون الأخضر بدلالات الفرح لتُنتج هذا الفرح الأخضر .

وينتعش الشاعر عبد الله العشي باللون الأخضر فيحييه، يقول في قصيدة "**شتات**": «**لكِنْ...حُبُّكِ الأخضَرُ يُحييني، بأمَانيهِ**»[1] هكذا يتغلغَلُ الحبُّ الأخضر في نفس الشاعر فيبعث فيه الحياة فتمتزج دلالة اللّون الأخضر الصّافي بالحب الصادق المخلص الذي ينمو في قلب الصوفي، وبهذا تتشكل استعارة الحب الأخضر الذي يستقي معانيه من قاموس الصوفية لِيتفاجَأَ المتلقي لهذا الحب الأخضر ويتفاعل مع ثيمات القصيدة مُحاولاً فكّ شفراتها اللّونية باستقصاء المرجعية الصوفية والموروث الرّمزي لهذا التيار الفلسفي الديني.

إن هذه الاستعارات تحوّل المجرد إلى مادي فتلوّن المعنويات وتمنحُها دلالات اللّون الأخضر المرتبط في الصُّوفية بالنور الإلهي المنبعث «**من خلفِ حجابِ الغيْبِ بنُور الكرَمْ**»[2] ، والذّي يحصل به الشُّهود أو المشاهدة، فالحبّ حَبلٌ يصِل المحبّ بمحبوبه حتّى إذا سار فيه وصل إلى المشاهدة فتجلّى له النور الأخضر، نور الحب الأخضر الذي عبر عنه العشي في هذه المقطوعة .

وهكذا يتوسّل الشاعر الصوفي المعاصرعبد الله العشّي الاستعارةَ التنافرية اللونية ليرسُم صوَرا جديدة تتجاوَز عالم الواقع، وتخرق أفق انتظار المتلقي لتحصل لديه الدهشة، هذه الدّهشة هي ما يُنتج الغريب المغري في الشعر والذي اعتبره **أرسطو** مكمَن الجمالية في التلقّي للأعمال الأدبية الكبيرة كما أنه ملمح فنّي يبرز اتّساع أُفق الشُّعور لدى الشّاعر الذي يرسُم عالمه الجديد ويكشف عن رؤيته من خلال هذه التقنية الاستعارية التّنافرية.

إنّ اللُّجوء إلى الاستعارة التّنافرية بأنواعها يشكّل مسافة توتّر بين المستعار منه والمستعار له، هذه المسافة تولّد فَجوة في استيعاب المتلقي لهذه الاستعارة تتولّد منها الصّدمة في أفق انتظاره وكلّ هذا يرجع إلى الغُموض الذي يكتنف العلاقة بين قُطبي الاستعارة، «فالصّورة قد تكون مُغلّفة بضباب هذا الغموض، وقد تكون عند النّظرة الأولى ممزّقة، ويجب ألّا يصدمنا هذا، فقد يكون الغموض أو ذلك التمزُّق ضرورة فنيّة مقصودة، وكلّما تعاطَفْنا معها، سرعان ما تنكشف معالم الصورة ويتولّد تضامن بين أجزائِها المبعثَرة، ويتخلّق شيئا فشيئًا عالَمٌ مجسَّد أمامَ صدمة الوِجدان، عن طريق تلك الطّاقات المتشيِّئة في عصب العلاقة بين الصورة وضمير الشّاعر وواقعه اللاّشعوري»[3] ، ويتوجّه

---

[1]-المصدر السابق، ص 82.

[2]-سعاد الحكيم:المعجم الصوفي، ص685.

[3]-رجاء عيد : لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 106.

المتلقي إلى فكّ تلك المغالق التي تُعيق تأويله فيبحث عن سُبل سياقية ومرجعية لإزاحة ذلك الغموض وتأويل هذه الاستعارة التّنافرية التي تُشكّل لوحة جديدة مميّزة، وهكذا فـــ«إنّ استخدام الاستعارة التنافرية يُحدث خلخلة عجيبة في توقُّع المتلقي، ويدخله في لذّة الجديد والمدهش والغريب»[1].

إذًا فالغرابة في هذه الاستعارة التنافرية هي ما يثير اللّذة لدى المتلقي، كما أن خَلْق علاقات جديدة بين الكلمات هو ما يُدهشه ويبرز شعرية الاستعارة أثناء تذوّقه لها. حيث يساهم بتأويلاته في تشكيل جماليتها الإنتاجية في القراءة التأويلية التي تفتح عوالم جديدة تخلقها الممكنات النصيّة المتعدّدة التي تحتويها هذه الاستعارة المنفتحة على التأويل.

«وهنا تكون الاستعارة التنافرية مظهرًا من مظاهر تطور الشعر العربي المعاصر في استخدام الصورة، وذلك من خلال التلاعُب بالعلاقات القائمة بين الدال والمدلول»[2]. وهو ما عمد عبد الله العشي إلى إبرازه من خلال تجربته الشعرية من خلال الارتقاء بلغة الشعر إلى فضاءات لغوية جديد توحّد بين الممكن والمستحيل، وتصدم القارئ المتطلّع لآفاق لغوية جديدة بأساليبها المتجدّدة في الكتابة الشعرية.

و- الاستعارة التنافرية وتراسل الحواس:

تنبني الاستعارة التنافرية على الجمع بين المتناقضين، ويتّجه الشاعر المعاصر إلى الصورة المنتمية إلى أكثر من حاسّة فيمزج بين الحواس وذلك إمعانا في نقل أحاسيسه للمتلقّي رغبةً منه في تعميقِ إحساسه بموضوعاته الشعرية. ويوظّف في ذلك تقنية تراسل الحواس التي ظهرت كمصطلح ونظرية مع الشاعر الرمزي **بودلير(Baudlaire)**، و«هو وصف مدركات حاسّة من الحواس بصفات مدركات حاسّة أُخرى؛ فتُعطي المسموعات ألوانًا، وتصيرُ المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيّات عاطِرة..» [3] واعتمد الشاعر المعاصر تراسل الحواس عبر احتكاكه بالشعر الحديث، إلا أن له جذورا في الأدب العربي مثل **بشار بن برد(ت150هـ)** وفي القرآن الكريم أمثلة عديدة يندّ حصرُها، لكن بروز تراسل الحواس كنظرية بدأ مع الرمزيين، فقد استعمله الشعراء كـــ«شكل من أشكال بناء الصورة الذي يعتمد على نقل مدركات حاسّة من الحواس إلى مدركات حاسة أخرى، لمداعبة خيال المتلقي وتحفيزه لسبر أغوار الصورة؛ لأن الصورة تتحرّك بخلاف المألوف؛ فالمسموع يوصف بصفات

---

[1]-موسى سامح ربابعة : جماليات السلوب والتلقي، ص 44.

[2]-المرجع نفسه، ص 45.

[3]-غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)،1972م، ص418.

الملموس والشم يوصف يصفات البصر...وغيرها، وقد برزت هذه الظاهرة بشكل جلي في العصر الحديث لاسيما عند الشعراء الرمزيين»[1].

ويرغب الشّاعر الصُّوفي عبد الله العشّي بنقل أحاسيسه الرُّوحية المنتشية ببلوغ السرّ وانكشاف الحجُب في لحظة الكَشْف وتجلِّي الحقيقة؛ فيشكِّل صوَرًا استعارية تتراسَلُ فيها الحواس لتعبِّر عن عُمق إحساسه واتّساع رؤيَاه، وقد استعمل عبد الله العشي هذه التّقنية في ديوانه"**مقام البوح**"؛ حيث تتواشَجُ حاسّة السّمع مع حاسّة الشمِّ في هذه المقطوعة الشعرية، يقول في قصيدة"**احتفال الأبجدية**": «**أَلِفٌ تعَطَّرَ بالخُزَامى، وتضوَّعَت منه اللُّحُون**»[2] فبينما يختصُّ الفعل (تضوّع) بالمشمومات وينتمي إلى حاسّة الشمِّ يُباغِتُنا العشّي باستعارته في سياق حاسة السمع إذ يستعير له مفعولا به سمعيا (اللحون) وهكذا يمزج في هذه الاستعارة بين حاستي السمع والشم في سياق تراسل الحواس، هذه اللحون التي تضوّعت تُنبؤ بانتشارها اللامحدود، كما أن إشراك حاستين في تشكيل هذه الصورة الاستعارية، ليس عبثيا أو مجرّد تلاعب بالألفاظ، إنه «استثارة شبكة من الإحساسات المرتبطة بكل حاسة، وهي تنصهر جميعا كي تخلق الصورة الاستعارية المتجدّدة»[3].

ويمزج عبد الله العشي في استعارة تنافرية أخرى بين حاستي اللمس والبصر ؛ فيقول: «**ها أنا ...أتملّى بهاها الشماليّ...ألمس في دهش سرّها** ...» [4]، فقد جمع الشاعر عبد الله العشي بين اللمس والسر الذي (يُسمع) أو (يُبصر) لكنه آثر أن يلامس سرّ الحبيبة ليكشف عن اقترابه الشّديد منها؛ فاللّمس احتكاكٌ مباشر بالمْلموس ولهذا نجد الشّاعر قد استثارَهُ سرُّ الحقيقة التي أسكَرتْه "فيرْوزتُها بخَمرتِها اللَّدنيّة"[5] فانفعلتْ كلُّ حواسّه لهذا البهاء، فلمس السرّ وأبصرَه وأسكرتْهُ هذه الانفعالات فاستوحَى هذه الاستعارات التي تتراسل فيها الحواس لتُرسل أحاسيسها للمتلقي فيدهش لانبثاق هذا التشكيل الاستعاري المتجدّد الدّلالة .

وتتراسل الحواسّ مجدَّدا في ديوان "**مقام البوح**" لعبد الله العشي في قصيدة " **أيها الشعر**" يقول:

---

[1]-كاظم عبد الله عبد النبي عنوز: تراسل الحواس في شعرالشيخ أحمد الوائلي، مجلة دراسات الألوفة،العدد السادس، 2007م، ص167. الموقع الإلكتروني: www.iasj.net بتاريخ: 20أكتوبر 2014.

[2]-عبد الله العشي : مقام البوح، ص 35.

[3]-وجدان الصايغ : الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤيا بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص 151.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 69.

[5]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

«**هذَا هَمْسُها العَابِقُ بالزَّنبَق**»[1] حيث أضاف الهمس المخصوص بحاسة السّمع إلى كلمة(العابِق) المخصوصة بالشّمِّ فشاكَل بين حاستَيْ السَّمع والشمّ باستعارةِ اسمِ الفَاعل (العَابق) للهمْس فتغدو الحبيبة كائِنا زنبقِيَّ الهمْسِ. وهكذا تتراسل الحواس في هذه الاستعارة لتُشكِّل صورة امرأة نورانية تهمِس عبقًا وترسل عطرها الشذيّ في أسماع الشّاعر فيلتذّ سمعه وشمّه. ويبعث الشاعر هذا المزج بين الحاسّتيْن في شكل تراسُل الحواس ليُفعِّل الحواس عند المتلقّي ويحفِّزها على التّفاعل للإحساس بعمق الصورة وانتقال عدوى العشق للمتلقّي؛ فقد مزج الشاعر بين أكثر من حاسة ليبعث أحاسيسه التي تثير في المتلقي الدهشة كما تستثيره ليُعمِّق وعيَهُ بالتّجربة التي يعيشها الشاعر، نتيجة لتأثُّر أكثر من حاسّة فيكون بهذا تأثير الاستعارة أبلَغ وأمتَع.

ولأنّ الشاعر الصوفي يعبّر عن تجربة غيبية ميتافيزيقية غير محسوسة في الواقع، فإنه بتوظيفه تقنية تراسل الحواس يطمح نحو تعميق الإحساس بتجربته وتبليغ هذه الأحاسيس المركّبة للمتلقي في صورة تراسل الحواس، حيث تتداعى إحساساته المنتمية إلى سجّلات حسيّة مختلفة كما يسميها **جان كوهين** (**J.Cohin**)، وتثير في المتلقي الرغبة بإحساس هذه التجربة والاستمتاع بها.

«إنّ تراسل الحواسّ يُعطي الفُرصة في استثمار حاسّتين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة، مما يثري اللُّغة ويُنمّيها لفظا ومعنىً لأنّه يعني ضمنا نقل مفردات حاسّة إلى أخرى، وبذلك تتنوّع أساليب التعبير عن الحاسّة الواحدة»[2]. هكذا تتظافر تقنية تراسل الحواس والاستعارة لخلق تنافر يُغذِّي رغبةَ القَارئ في التَّواصل مع النّص ومحاولة فكِّ شِفرته بالاستعانة بآلياتٍ تأويليةٍ تعتمدُ النصّ مرجِعًا أساسًا وخلفيّة الشاعر، إضافة للآليات التّصويرية التي يعتمدها كلّ شاعرٍ في خِطابه.

---

[1]-المصدر السابق، ص 85.

[2]-وجدان عبد الإله الصايغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، رسالة ماجستير، مقدّمة لكلية الآداب، جامعة الموصل، 1992م، ص 122.

ثانيا: التشاكل الاستعاري l' isotopie:

استقطبت سيمياء **قريماس** (**A. j. greimas**) العديد من المفاهيم الإجرائية التي تميّزت في علوم تجريبية متعددة، محوّرة إياها إلى مجال تحليل الخطاب، وكان التّشاكل أحد أهم هذه المفاهيم الذي نُقِلَ من ميْدان الفيزياء إلى اللّسانيات وتحليل الخطاب، «وكأيّ مفهوم جديد فإن المهتمّين تلقّوه بالمناقشة والتمحيص، لكنّه لم يُرفَض مع ذلك وإنما سلّموا بوجاهَته كمفهومٍ إجرائيٍّ لتحليل الخِطاب على ضَوئِه ..لذلك نجده قد خضع لتطوّرات عبر تنقُّله لدَيهِم. وهكذا إذا كان **قريماس** قصره على تشاكُل المضمون في كتابه "**الدلالة البنوية**"، فإن **راستي**(**f. rastier**) عمَّمه ليشمَل التعبير والمضمون معًا أي أن التشاكُل يصبح متنوِّعًا تنوُّع مكوِّنات الخِطاب...» [1].

ونال مفهوم التّشاكل اهتماما واضحًا من السّيميائيين خصوصا **قريماس** و **راستيي** و**جماعة مو** (**groupe mu**)، الذين حاولوا تحيينه وتوظيف آليّاته الإجرائية في بحوثهم اللسانية، وبهذا أصبَح التّشاكل أحد أهم الآليات والإجراءات الموسوعية التي تُستعمل في ميدان تحليل الخطاب، وتعدّدت مفاهيمُه حتَّى تشابكَتْ واختلفتْ، إلَّا أنّ **محمد مفتاح** خلُص لاقتراح مفهوم جديد للتّشاكل بعد ما لاحظهُ من قصور في المفاهيم السابقة والتشعُّب الذي اعترى مفهومات أخرى للتشاكل، حيث يقول بأن التشاكل: «تنميَةٌ لنواةٍ معنويّة سلبيًّا أو إيجابيًّا بإركامٍ قَسْري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداوُلية ضمانًا لانسجام الرِّسالة»[2].

ومن خلال تفحُّص هذا المفهوم نجد أنّ **محمد مفتاح** حاول ترميم تحديدات التشاكل السابقة، وإعادة بلوَرة مفهوم جديد للتّشاكل بإضافة بصمات كان لها الفضل في إثراء التحليل الاستعاري فيما بعد، خُصوصا حين أضَاف عنصر التداول، الذي فتح المجال أمام فهم الاستعارة و تأويلها وفق أُسس نفسيّة وثقافية، تاريخية واجتماعية تختلف فيها قراءات الاستعارة باختلاف وتعدُّد السِّياقات الواردة فيها وكذا المقصدية منها حين تتبلوَرُ المعاني في حُضُور جميع أطراف التّداول المتمثِّلة في: المتكلِّم، المُخاطَب ومقامِ الكلام.

كما أنّ إضافته لعنصر التّناص الذي يعكس الانسجام كون الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية تنبني أساسا على ما يدعى بالسيناريوهات التناصّية: أي تواجُد نواة معنوية يُمكن عدُّها بمثابة نصٍّ

---

[1]-محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري،استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992 م، ص 19.

[2]-المرجع نفسه، ص 25.

سابِق، حيث تستدعي كل استعارةٍ الأُخرى ما يولِّد الانسجام، وهنا مكمَنُ الثَّراء الموسوعي للاستعارة.

هكذا يحقّق التشاكل كآلية إجرائية في تأويل الاستعارة الخاصية الموسوعية والتّناصية كما يضمن الانسجام و يحيل إلى الاستعارات الكُليّة أو الاستعارة الكبرى .

ووفق هذا التصوّر يقدّم لنا مفهوم "التّشاكل" عند **محمد مفتاح** إطارًا وصفيًّا يُمكِّننا من استخراج بَواطِن القول الاستعاري في الخطاب الصوفي، مُحيلا في الوقت ذاته إلى انسجام النسَق التصوُّري العام بتجاوز المعاني الظاهرة في النّص إلى تلك الشّفرات والإيحاءات التي تكشِف عن التصوُّر الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإنسان وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيّل والمعقلن[1]، مستهدفا من خلال هذه الآلية الحصول على معلومات عن الخصائص العميقة لحقل مفهومي معيّن في الاستعمال اللّغوي، كما سنتبيّن ذلك أثناء الإجراء التحليلي في حقل الخطاب الشعري الصوفي،كما يهدف التّشاكل إلى البحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما أو ديانة ما أو نحلة ما.

وبهذا يجمع مفهوم التشاكل بين خاصية التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية، مما يؤهّله للجمع بين التحليل المفردي والجُملي والنصي[2]. لكن الممارسة ــ كما يرى **محمد مفتاح** ــ تبيّن أنّ التحليل بالمقومات الذّاتية لا يتحقّق إلاّ في قدرٍ ضئيل من الكلمات، لذلك فإن المقوّمات السّياقية والتّفاعلية هي التي يجب أن تُوَظَّف فيه لأنّ كثيرا من المقوّمات يضيفها القارئ من عنده بناءً على السِّياق العام ومعرفته الخلفيّة[3].

ونخلُصُ من هذا التَّحديد إلى أنَّ التّشَاكُل هو حاصل عمليات حدس وتأويل، مرتبطا باستراتيجياتها المشروطة بالقدرة التأويلية التي تحكُمها موسوعة القارئ.

ويتحقّق التشاكل الاستعاري على مستوى الخطاب عندما تدخُل الكلمات في علاقاتٍ قصد بناء المعنى الاستعاري، حيث ترِد هذه الكلمات مُحمّلةً ــ كل واحدة على حِدَة ــ بعدَد من السِّمات التّي تُخصّصُها، وينْتُج عن التركيب بينها عملية إضمار سِمات وتنشيط أخرى حتى ينسجِم

---

[1]-ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 159. بتصرف.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص 162.

الكلام ...كما يتمُّ الاستغناءُ عن الكثير من السِّمات الأخرى التي يمكِن أن تُنشَّط في سياقات مغايرة؛ وهكذا تكون الكلمة في ذاتها متعدّدة السِّمات ولا تتخلّص من كثافتها إلاّ عندما تندَرِج في سياق تركيبي مُعيَّن، حيث تبدأُ عملية التكيُّف التي ينتُج عنها انسجام الجملة الاستعارية أو تشاكُلها ؛ ويتحقّق تشاكل الجملة الاستعارية بواسطة تخلُّص الكلمة من سِماتها المتعدّدة، وتنشيط السِّياق للسّمات المنسجمة مع سِمات الكلمات المجاورة[1].

وبهذا ينتج المعنى الاستعاري عن آليّة تشاكُل السِّمات، إذْ تعمل الاستعارة على إعادة تنظيم السِّمات في تكرارها عبر التركيب بحيث يؤدِّي هذا التكرار إلى انسجام الجملة الاستعارية وعدم التِباسها، «حيث يتشكَّل التركيب من خلال عملية إضمار سِماتٍ وتنشيط أُخرى قَصدَ تحقيق هذا الانسجام»[2].

وسنتبيّن من خلال التَّحليل التّشاكُلي لبعض النَّماذج الشّعرية التطبيقية فاعلية الاستعارة في إعادة تنظيم السّمات التي تُشكّل ثيمات القصيدة الصوفية المعاصرة من خلال ديوان"**مقام البوح**".

1- التشاكل الاستعاري والتأويل الصوفي:

تتحدد عملية التحليل وفق آلية التشاكل عبر الإجابة عن سؤال: عندما نقرأ نصًّا ما كيف ينبثق الإحساس بوِحدَتِه؟ ومن خلال استعمال آلية التشاكل نستطيع العبور إلى الاتساق النصّي حيث نلاحظ العلاقات التي يشكلها المعنى الاستعاري بين المقومات، إضافةً إلى الحمولة المعرفية والمضمون الإيديولوجي والثقافي والديني التي تختزنها القدرة التأويلية المتمثّلة في موسوعة المتلقّي؛ إذا فالتشاكل ليس تكرارا للمقومات المعطاة سلفا، بل إنّ افتراض أو حدس التشاكل هو الذي يسمح بتحيين المقوّمات[3].بمعنى أن المتلقي أثناء العملية التأويلية هو الذي يشكّل صورة التشاكل عبر إبراز مقوّمات واختزال مقومات أو إضمارها، فيكون التشاكل "مشروطا بالقدرة التأويلية التي تحكُمُها وتوجِّهها موسوعة القارئ"[4]. وبهذا يكون التأويل مشروطا بخلفية تتناسب وخلفية الشاعر حيث لا يمكن حدس التشاكل من غير فهم غرض الباثّ ومقصديّة النّص الذي تُحيل سياقاته إلى افتراض المُقوّمات المتوافقة في الخطاب وتحديدها لتشكيل المعنى الاستعاري. وبهذا يمكننا أن نحدّد آليات التشاكل في

---

(1)-ينظر: سليم عبد الإله، بنيات المشابهة في اللغة العربية ـــ مقاربة معرفيةـــ، ص 90.

(2)-المرجع نفسه، ص 91.

(3)-ينظر: سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي االحديث، ص143

(4)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القصيدة العشية من خلال الخلفية الصوفية التي لجأ إليها الشاعر للتعبير عن غرضه ويكون التأويل الصّوفي هو السياق الذي يمنحنا المقوّمات المتشاكلة داخل القصيدة.

أ ــ التّشاكل الاستعاري الجُمَلِي:

يتحقّق التشاكل الاستعاري على مستوى الخطاب عندما تدخل الكلمات في علاقات قصد بناء المعنى الاستعاري، وذلك حينما تتخلص الكلمة من سماتها المتعدّدة بإضمار سمات وتنشيط السياق الاستعاري للسّمات المنسجمة مع سمات الكلمة المجاورة داخل الجملة نفسها كما سبق وذكرنا .

ولنأخذ مثلا مقاطع من قصيدة "افتنان" لعبد الله العشي في ديوان "مقام البوح"، نجد أن الكلمات تتشاكل لتكون استعارة عالم في لحظة يومض في الروح ذلك البريق، عالم صوفي خاص تتجرد فيه الأحاسيس وتتشاكل العبارات.

«**حين يومض في الرّوح ذلك البريق**»[1].

يكتسب الفعل "يومض" في هذا التشكيل دلالة اللّحظة الوجديّة في سفر الصوفي نحو المطلق ويتشاكل مع "البريق" ليُشكِّل المشهد الروحي الذي تهتزُّ فيه الرّوح لذلك الوميض .

ويحتوي الفعل **يُومِض** على المقومات الذاتية التالية:

يومض: يشعّ + يلمع + يُضيء + يبرُق + يتوهّج ...

ويحتوي الفاعل **البريق** على المقومات الذّاتية التالية:

البريق: الشُّعاع+ اللَّمعان+ الضَّوء + الوَهَج + الضِّياء ....

فتُضمَر المقوّمات الذّاتية لتُنشَّط المقوّمات السّياقية، فنجد الوميض متعلِّقا بالرّوح، وبذلك تُحيَّد السِّمات التي تنتمي لمجال دلالي مادّي، لتُنشَّط السّمات التي تنتمي إلى المجال الدّلالي الرّوحي، وبهذا يتمُّ تنشيط سمات: يُومض= يُضيء.

وتنشيط سِمات : وَجْد +شوْق + نَشْوة + حُبور.. في مفردة **بريق**. وهي سِمات خِلافية نَاتجة عن السّياق الصُّوفي للجملة الاستعارية. فالبريق هنا سِمة رُوحية تمثل بريق الكَشف الذّي يشعُّ من قلب الصُّوفي في حالة الشَّوق للرُّؤية والتطلُّع للوِصال، والوميض حالة روحيّة انفعاليّة سامية وليست تفاعُلا كيماويّا أو فيزيائيا. ويقول عبد الله العشي:

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17.

«**يَترجَّلُ قَلْبِي عَنْ صَهْوةِ العُمْر**»[1].

جاء الفعل "**يترجّل**" في هذا التركيب الاستعاري مُسندًا إلى عضو هو القلب الذي لا يملك رِجليْن ولا يَديْن. إنّها اللّحظة التي يتوقّف فيها كلُّ شيء عن الحركة حتى القلب؛ تلك الثّمرة الرُّوحية التي أودَعَها الله جسم الإنسان وأودع فيها حياته وحركته، بنَبضِها يعيشُ وبتوقُّفها يموت، حين تَحين اللّحظة الخاطفة مثلما يُومض البريق يترجَّل القلب عن صَهوة العُمر .

ويحمل الفعل "**يترجَّلُ**" المقوِّمات الذّاتية : الوُقوف + النُّزول عن المطيّة + التخلّي عن الركوب ...

ويكتسب في هذا السّياق سِمة سياقية جديدة: التخلّي عن الزّمن الحاضر. ويتخلّص من السِّمات الذّاتية: الوقوف، والنّزول عن المطية، والتخلّي عن الركوب. وذلك للوقوف لحظة العُروج نحو زمنٍ يخلُو من الزّمن ومن العمر.

وفي المقاطع الموالية يقول الشّاعر:

«**كَيْ يَسْتريحَ بِظِلِّكِ ...**

مِنْ صَهَدِ السَّنَواتْ»[2].

وهنا نجد استعارة (**صهد السنوات**)حيث تحتوي مفردة "صَهَد" على المقوّمات الذّاتية التالية: غُبار+ ظمَأ + حرارة + تعَب + هجير + سعير...أما السّنوات تحمل مقوّمات: زمن + مجرّد+ عُمر

وبهذا تكتسب كلمة "صهَد" سِمات إضافية إلى جانب التّعب والحرارة، لأنها مُضافة إلى السّنوات التي تحمِل كل هذا الهمّ، هذه الشّحنة من المقومات الذّاتية للصّهد تتكثّف لتُجسِّد معاناة الصوفي بعيدًا عن الوصال بالحق، لتبوح بكل ما عاناه الشّاعر في هذه السّنوات من عمره الذي قرّر أن يتخلّى عنه. ويترجّل إلى الموت وهو غاية بعض من الصوفيين للخلاص من مادية الجسد وشهوانيته والتّوق إلى وصال الرّوح بالرّوح.

ويفرز النّص سياقات مُبتدَعة تنطوي على تفاعلات بين العناصر المكوّنة للجملة، حيث

---

[1]-المصدر السابق، ص 17.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص17.

تتشاكل البنيات النّصية المتقاطِعة التي تُحيل إلى التّبايُن الذي تقوم الاستعارة على أساسٍ منه، وهو تشابك معنَيَيْن إلى حدٍّ لا يمكنُ الفصل بينهما، ومنه تتحدَّد أهمية التّباين في تأويل سيرورة النّسق الاستعاري .

فنجد في مقطوعة "**امْرأةً مِنْ سَرَاب**" تقاطُعا بين المقوّمات الذّاتية لكلّ من المفردتَيْن المشكِّلتين للجملة.

امرأة: إنسان + حي + عاقل + كيان موجود + أنثى...

سراب: شيء + مجرد + غير موجود حقيقةً

يُشكّل هذا التّقاطع بين سِمات هذين الإسمين (امرأة، سراب) تبايُنًا إلّا أنّ السّياق الصّوفي يُحدِّد التّشاكل السِّيمي بينَهما، وهو سياق التجلّي واستعارة المرأة في القاموس الصُّوفي أثناء التعبير عن حالات الوجد والشّوق في الكتابة الشطحيّة لأنّها رمزُ التّجلي الوجودي المفضل لدى الصوفية، هذا ما يُبيح اجتماع المرأة والسراب لأنَّ الصّوفي حال المشاهدة لا يبقى في سره ولا في وهمه غير الله تعالى فيتجلَّى له في كلِّ الكائنات مُشَاهدة تثبيت، بكلّ شيء خلقه، وبهذا لن يرى سوى سراب امرأة في خياله الذي يرسم له صُورا تجسّد الشّوق للوصال وأوّل الشّوق كان للمرأة لِما أودَعهُ الله من حبّ الرّجل لها والشوق لِوَصْلِها كما تحدّث عن ذلك ابن عربي في نظريته للحب الإنساني والحب الإلهي الذي سبق ذكره[1]. ولهذا يذكر الصّوفي المرأة رامزا بها لشوقه الأول للخالق عزّ وجلّ.

وفي قصيدة " **أجراس الكلام**" نجد مقاطع تتشاكَلُ فيها المكوّنات الاستعارية لترسُم صورة للصّوت اللاّمرئي، يقول العشّي:

«**يَأْتِينِي صَوتُكِ يَا مَوْلاَتِي** ...

رَقْراقًا من نَبْعِ الغَابات»[2]

يحتوي الفاعل (صوتُك) على المقوّمات الذاتية التالية:

صوت: مسموع+ ذبذبات+ غير مرئي+ كلام.

والحال المتعلقة بالصوت وهي كلمة (رقراقا) تحتوي على المقوّمات الذّاتية التالية:

---

[1]-أنظر: ابن عربي، الفتوحات المكيّة، ج1، ص124.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص27.

رقراقا: مسموع+ ذبذبات + غير مرئي+ خرير+ صوت الماء.

نجد أن هناك مقومات وفاقية وهي: (مسموع، ذبذبات، غير مرئي)،أما المقوّمات الخلافية فهي مقوّم (كلام) في الصوت الذي منحته إياه عبارة العنوان:"أجراس الكلام" ومقوّمات (خرير، صوت الماء)في رقراقا وقد أكسبتها إياها جملة "من نبع الغابات" فما علاقة صوت المياه بكلام الحبيبة؟

تمتاز رقرقة المياه بالانسجام والعذوبة في السمع كما أنها صوت طبيعي يستدعي صورة النبع ومنظر انسياب المياه المتلألئة من النبع وهذا ما جعل الشاعر يقرِن بين صوت محبوبته وصوت خرير المياه العذب.وهذا ما يجعل الاستعارة كلمة رقراقا لصوت المحبوبة من قبيل التشاكل اللفظي الصريح المؤدّي إلى تصوير ضمني يعقد مقارنة بين جمال النبع وصوته وجمال صوت المحبوبة.

وفي تصوير آخر للصوت يقول عبد الله العشي:

«يُرَفْرِفُ حَوْلِي

وَيَحُطُّ عَلى شَفَتِي»[1]

استعار الشاعر للصوت فعل (يرفرف) و(يحطّ) اللّذيْن يتشاكلان في المقوّمات الذّاتية التالية:

يرفرف: يطير+ ينتقل جوّا+ طائر+ فراشة.

يحطّ: ينخفض+ طائر+ فراشة.

يشكِّل الفعل (يرفرف) في هذا التشكيل تجسيما للصّوت حيث يتشاكل مع الفعل (يحطّ) إذْ يشتركان في المقوّمات الذاتية (طائر، فراشة) فهما مَخصوصان بالطيور، فتضمر المقوّمات الذاتية (طائر، فراشة) لتُنشّط المقوّمات السياقية (ينتقل في الفضاء) حيث ينتقل الصّوت حقيقة عبر الفضاء وبهذا تنشأ صورة الصّوت (صوت المحبوبة) من المزج بين هذين الفعلين المتشاكِلَيْن في استعارةٍ تجسيمية تُحوّل الصّوت إلى طائر.

وفي مقطع آخر من القصيدة نفسها نجد في استعارة "خمر العشق" تشاكلا بين المضاف والمضاف إليه (خمر) و(العشق) حيث تظهر المقومات الذاتية التالية:

خمر: سائل+ مشروب+ كرْم+ سُكْر+ غياب العقل+ اضطراب

عشق: حالة وجدانية + حب+ اضطراب+ معشوق.

---

[1]-المصدر السابق، ص30.

حيث تُضمَر المقوّمات الذّاتية لتُنشَّط المقوّمات السياقية وهي سكر الصوفي بأنوار الحقيقة،وهنا يشتغل المقوم الذاتي(اضطراب) وهو هنا اضطراب قلب الصّوفي لغشيان السِّر وسُكره بأسرار الحقيقة الإلهية ومشاهدة الجلال الإلهي ؛ وهكذا تصبح استعارة (خمر العشق) الناتجة اتفاق المقوّمات (اضطراب+ سكر) حيث تتضافر المقوّمات الذّاتية بالمقوّمات السّياقية، وتُضمَر بقيّة المقوّمات الذّاتية؛ فتُحيَّد السِّمات التي تنتمي لمجال دلالي مادّي، بينما تُنشَّط السّمات التي تنتمي إلى المجال الدّلالي الرّوحي المتعلّق بالعشق الإلهي الذي يرتبط بحالة السُّكر عند الصوفية وهي حال تختلف عن حالة السُّكر العادية، وقد استعار الصّوفيون مُفردات الخمر وأضافوها للعشق الإلهي؛ فأصبحت الخمر الإلهية ــ كما يصطلحون عليها ــ أحد أهمّ موضوعات الشّعر الصّوفي وأبرز محطّات التجربة الصوفية، وهكذا تتشاكل مفردات الخمر والعشق لتُشكِّل هذه الاستعارة «**يَسْقِينِي خَمْرَ العِشْقِ، ويسْكُبهَا فَوْقَ دَمِي أَنْهَارْ**»[1] التي تمثّل ذروة العشق والتلذّذ به واستمراره اللامنتهي كل هذه الشّحنة الدّلالية لتَسرْمُدِ العشق عبر عنها الشاعر من خلال هذا التشكيل البارع الذي تشاكلت ألفاظه وانسجمت لتُلقي في روع المتلقي بطوفان العشق الإلهي أنهارًا.

ب ــ التشاكل الاستعاري النصي :

اتّسعت الدراسات في التشاكل، وتمكنت نظرية الاستعارة من تنمية البحث في الانسجام النّصي، حيث انتقلَت من النماذج المصغّرة لتحليل التشاكل على مستوى الجمل، إلى نماذج أكثر اتّساعا مثل نموذج التّشاكل المتعدّد (poly isotopie ــ)إذْ ينفتح هذا النّموذج على إمكانيات تأويلية تفاعلية، تُشرّع الباب أمام المتلقّي ليمارس حقوقه القرائية المتعدّدة وفق ما أفرزته نتائج نظرية التشاكل المتعدّد، «حيث تتيح هذه النظرية الانطلاق من حمولة إجرائية أكبر، فضلا عن أنها لا تنحصر في تكرار المقومات السياقية بل تشمل كلّ الوحدات الدّلالية التي تبدو ملائمة للمُحلِّل»[2] وبهذا تتوثّب بآفاق تطلعات القارئ للانهائيّة التّأويل.

يعتمد نموذج التّشاكل المتعدّد السّيطرة على السّمة المنتشرة في النص من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية التي تكشف عن حضور هذه السّمة في المقومات الذاتية أو السياقية للمفردات المكوّنة للاستعارة في النص، إذْ يعمل هذا النموذج المطوّر للتّشاكل على هزّ يقينيات المستوى الانطباعي للنص، وخلق قراءة ابتداعيّة لمكوّناته الجيولوجية حيث يحفِر في الطّبقات العميقة للنّص للوصول إلى

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص32.

[2]-سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 178.

اللُّب الهرمينوطيقي الذي تشعُّ منه الدلالة. وسنحاول الإمساك بالسّمات المشعّة في نص "**افتنان**"[1] والكشف عن المقوّمات المختلفة التي تتشاكل لتُشكّل اللّوحة الاستعارية في هذه القصيدة.

سنلاحظ أن مقوّمات المفردات النصيّة تشاكلت لتحقق استعارة: "نور الحقيقة"، و"نار الشّوق" وسنتبيَّنُ حظور كلٍّ من السِّمتين (نور،نار) في المقوّمات الذّاتية والسّياقية التالية:

يومض: ينير+ يشتعل= نور + نار

البريق: النور + الشعلة= النار

بظلّك: ظلام ≠ نور

صهد: نار+ حرارة + سعير

دافئ: حرارة+ نار

اشتعال: نار + حرارة

الحريق: نار

سراب: صحراء + حرارة + نار + نور

الوهج: النور+ الضوء + النار

تثير: حرارة + شوق + نار

ذبت:حرارة + نار

تفتنني: إغراء+ شوق+ حنين+حرارة+نار

يريق: يسيل+ ماء+ حرارة+نار

فتنته: إغراءَهُ+ جماله+نوره

بهجته: سروره+ حبوره+ شوقه+نوره

البها: الجمال + النور

خاطر: لمحة + برق+ نور

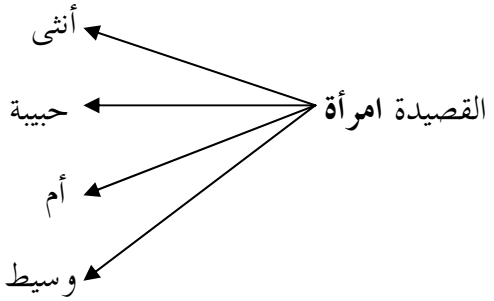
---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 17ــ 25.

قمر:جرم + كوكب + نور

هذه المفردات المكوّنة للاستعارة داخل النّص، تحمل مقوّمات ذاتية أو سياقية تُحيل إلى سِمة النُّور أو النّار أو كِليْهما، هذا التّشاكل السّيمي بين مكوّنات الاستعارة شكّل إطارًا سيميائيّا تَسبحُ في فلكِه الدّلالات الصّوفية للقصيدة التي تتركّز بُؤْرتها في نور الحقيقة الذي غمَر قلب الصوفي فأفاض عليه من الأسرار الإلهية والجمال الإلهي ما جعله يشتعل بنار الشوق لله؛ إذن فهناك بؤرتان شكّلتا التشاكُل الاستعاري في النّص، بؤرة سببيّة هي النور الإلهي الذي يومض في روح الصّوفي لحظة الوجد، وبؤرة ناتجة عن البؤرة السببية وهي نار الشوق التي تعترم في صدر الصوفي بعد تلقي الكشف وتجلّي الجمال والجلال الإلهي. هذا التعدّد في بؤرة الاستعارة هو ما يخلق التشاكل المتعدّد الذي تُكسبه السّمات المُتعدّدة في تشكيله جاذبية الاتّساق النّصي مما يجعله يحقّق أهداف نظرية الاستعارة «في تجاوز الحدّ الذي تفرضه الجملة، والمساهمة في بناء الانسجام النصّي بواسطة الاستعارة، وإقامة مفهوم القراءة التفاعلية واختيار استراتيجية تأويلية»[1].

ومن خلال آلية التّماثل بين المقوّمات تسعى نظرية التّشاكل المتعدّد إلى تأويل الخطاب الاستعاري، حيث نجد في قصيدة: "**حرائق الفتون**" تشاكلا بين مقوّمات الاستعارة المحورية وهي استعارة (القصيدة أنثى)، وتتفرّع عنها استعارات فرعيّة هي على التوالي: (القصيدة حبيبة)، (القصيدة أم)، (القصيدة وسيط).



وبما أنّ «التشاكل مبدأ مُنظّم ينشأ بواسطة سلسلة من علاقات التّماثل بين المقوّمات»[2] فإن أولى علاقات التّماثل بين المقوّمات في قصيدة "حرائق الفتون" مخاطبة الأنثى أو استعارة خطاب الأنوثة الذي يحيل إلى أنّ "القصيدة أنثى" وهي الاستعارة المحورية في القصيدة وتحيل إلى عدّة تشاكلات تنشأ وفق نظام تسلسلي من الاستعارات المنتمية إلى الاستعارة المركزية (القصيدة أنثى)

[1]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 179.

[2]-المرجع نفسه، ص 177.

وهي استعارة (القصيدة حبيبة) و(القصيدة أم) و(القصيدة وسيط) ففي المقاطع الأولى نلاحظ أنّ مقوّمات المفردات النصيّة تسجّل حضور مقوّمات ذاتية وسياقية تحيل إلى : الجسد ≠ الروح والجنس≠ الحب.

وهنا يمكننا ملاحظة المقوّمات الخِلافية التي ينشأ عنها التشاكل المتعدّد في القصيدة، حيث يتشكّل مبدأ التّناقض أو التّنافر بين عدّة «مقوّمات مترابطة بواسطة علاقة انفصال (disjonction)» [1] وهو النّمط الأوّل من تعدُّد التشاكل، وسندرُس لاحقًا النَّمط الثاني. ومن تشاكل المقوّمات في المقاطع الثمانية الأولى من قصيدة "**حرائق الفتون**" تنشأُ استعارة "القصيدة أنثى" يقول عبد الله العشي:

«مُدِّي قِوامَكِ حَوْلَ سَارِيَتِي...

لِيرْتَفِعَ الشِّرَاعُ لِرحْلَتِي الكُبْرَى...

وتَنْفَتِحَ البُحورْ.

وَتُمرَّ أَحْصِنَتِي إِلى جزُرِ الخُرَافَة ...

والزّبرجَدِ والزُّمرُّدِ والبُخُور.

مُدِّي نَشِيدَكِ حَوْل صَمْتِي...

كَيْ تَبُوح الأبْجَديّة بالحَرائِق والمَواجِد...

وارْتِعَاشِ الوَاجِد المَفْنُون»[2]

حيث تظهر مقوِّمات سياقية إضافةً إلى المقوّمات الذَّاتية تُحيل إلى (الجسد) كما تحيل إلى(الجنس) وهي مقوّمات :

قِوامك: جسدك + أعضاؤك + جسمك + جنس

الحرائق: الحنين+ الرغبة + الشهوة + جنس

المواجد: الأشواق +الرغبة + الشهوة + جنس

---

[1]-المرجع السابق، ص144.

[2]-عبد العشي: مقام البوح، ص 37.

ارتعاش: شهوة+ لذّة+ جنس

مع العلم أنّ المقوّمات الذّاتية هنا فاعلة ؛حيث تفسح المجال للمتلقي لفكّ الالتباس الذي يعتري الجمل أو الخطاب من حيث علاقات مفرداته عبر افتراض مقومات سياقية تشحنها الكلمة البؤرة وهي (أنثى) هنا والمقوّم السّياقي(جنس). وهنا تتفاعل كل المقومات وتتضافر دلالتها لتشكّل معنى الاستعارة أو المقصود الاستعاري الذي يُفترض أنّ الشاعر يحاول تمريره من خلال هذه الرّسالة التشفيرية.

وفي المقاطع السّت الموالية تظهر استعارة (القصيدة حبيبة) والفرق بينها وبين الاستعارة الأولى هو ثنائية (الروح)و(الحب) التي تُحيل إليها المقوّمات السّياقية في المقاطع المتشاكلة حيث تنشأ علاقة انفصال يربط بين التشاكُليْن الأوّل الذي يحيل إلى (الجنس) والثاني الذي يحيل إلى (الحب)؛ وتظهر استعارة (القصيدة حبيبة) في المقاطع التالية:

«أَحبِيبَتِي ...

اقْتَرِبِي وكُونِي نَجْمَتِي...

لأرَى حُدُود الكَوْنِ...

أَدْنُوَ مِنْ غُموضِ الغَيْبِ...

أُبْصِرَ ما تَخفَّى عَنْ حُدودِ العَيْنِ...

أَدخُلَ فِي اليَقِينِ»[1]

حبيبتي: حب+أنثى+ علاقة+ شوق+روح

نجمتي: ضوئي+نوري

الغيب: المجهول+ ما وراء الطبيعة+عالم الروح

اليقين: الإحساس بالحقيقة+ العلم+المعرفة القلبية+ منتهى الحب(آخر أحوال القرب عند الصوفية)

هذه المقوّمات لو لم ترتبط بالسياق الأنثوي والصوفي لما استطعنا أن نثبت هذا التشاكل؛

[1]-المصدر السابق، ص 38.

فالشاعر ينتقل من مستوى خطاب يُحيل إلى المادة (الجسد) إلى مستوى خطاب آخر يُحيل إلى الرّوح (الحب). وبهذا تبرز أهميّة آلية تعدُّد التشاكل في توسيع المجال التشاكُلي للاستعارة وخلق علاقات مترابطة بالانفصال أو بالاتّصال بين مقوّمات المفردات الدَّلالية التي تُشكِّل المضمون الاستعاري لتُطوِّر نظرية تأويل الاستعارة وتُخرجها من المجال الثُّنائي إلى مجال أَرْحَب في ظلّ تعدّد التشاكل.

ويظهر التّشاكل المتعدّد حينما يفاجئُنا الشاعر باستحضار آخر للأنثى في مجال دلالي مُخالف هو مجال الأمومة حيث تظهر استعارة (القصيدة أم) التي يشكّلها تشاكل مقوّمات ذاتية وسياقية تُحيل إلى الكلمة البؤرة (أم) في المقاطع التالية:

«أَحَبِيبتِي اقْتَرِبِي

حُطِّي خِيامَكِ فِي دَمِي

وتعهّدِي الطِّفلَ الوَلِيدْ

بالنَّغنَغاتِ وبِالحنِينْ»[1]

سنلاحظ انتقال المجال التشاكلي إلى مفردات الأمومة في المقوّمات التالية:

دمي: جسدي+ رابط دموي=أم +أخت

تعهّدي: عناية+ رعاية+ أمومة

الطفل: الصغير+ المولود+ الإبن + الأم

الوليد: الرضيع+ الإبن+ الأم

النّغنغات: المداعبات+ رعاية+ حنان + أم

الحنين: الحنان+ الشوق+ الأمومة + أم

تشترك هذه المقومات الذاتية والسياقية في الإحالة إلى الكلمة البؤرة (أم) حيث يشير السّياق الدّلالي للملفوظات الاستعارية إلى انتقال الشّاعر في هذه المقاطع إلى مجال دلالي آخر للأنثى وهو الأمومة، وهكذا تختلف العلاقات بين مقوّمات التشاكل الأولى والثانية والثالثة فترتبط الأولى بسِمَة (الجنس) وتتشاكل الثانية في سمة (الحب) بينما تنحرف الثالثة إلى سمة (الدّم): رابط الدم الذي يجمع

[1]-المصدر السابق، ص 38.

الوالدة بوليدها . ويتعدّد التشاكل في قصيدة "**حرائق الفتون**" إلى أربعة تشاكلات؛ حيث تتضافَر المقوّمات الذّاتية والسّياقية في المقاطع الأخيرة لتُشكّل استعارة (القصيدة وسيط) والوسيط في العرفان الصوفي هو وسيلة تنقُّل الصوفي المريد في رحلته العُروجية إلى أماكن الوصول، أو إلى الذّات الكُلّيّة ...وتختلفُ الوسائط من صوفيّ لآخر[1]؛ فاعتمدَ الصُّوفيّون على الطَّير والرّيح والخِضر ـــ عليه السلام ـــ والبرق والأجنحة والبُراق والنُّور والدّخان والبحر...وقد استخدم الشاعر هنا الحبيبة والقصيدة كرمز للوسيط واستعار لها مقوّمات عديدة تتحوّل لتُرشده إلى المَلَكُوت الأَعلى، يقول:

«أَحَبِيبتِي...

هلْ كانَ مغشيًّا عليّ

فَصحَتْ عَلى إيقاعِكِ القُدسِيّ...

ذَاتي

وَرأيتُ أجمَلَ مَا رأَيْتْ:

فَيرُوزةً منْ سُندسٍ

وحَمامةً مِنْ نرجِسٍ.

وَرأيتُ دنيَا غيرَ ما ألفَتْ عُيونِي:

ضَوءًا يُمازِجُ بالبَهَا ضَوءَا...

ويدْنُو منْ جُفونِي...

سِحرَا،

ويحضُنُ غيمةً بيضاءَ في عشْقٍ هَتونِ.

ورأيتُ :

مَلكًا منَ الفِردَوْسِ يُدنِيني منَ المَلكُوت...

أسمعُ مَا تُردِّدهُ المَلَائِكُ

---

[1]-أنظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 358 وما بعدها.

مِنْ نشيدِ الوَجدِ...

فِي أعلَى المقاماتْ

وأراكِ سيّدةَ الكَواكبِ كُلِّها...

وأميرةَ الأرْضِينَ والسّمواتْ

أَحبِيبتِي هلْ كان مغشيًّا عليّ...

أمْ أنّني فِي العَرشِ...

أمْثُلُ للصّلاةْ»[1].

وهنا تظهَرُ مُقوّمات ذاتية وسياقية تُحيل إلى (الوسيط) في الرّحلة العُروجية، وهي:

مغشيًّا: غَشية+ فناء + وصول +رحلة+ وسيط

صحَتْ: صَحوَة+ فناء + وصول + رحلة +وسيط

إيقاع: صوت+مرشد + وسيط

القُدسي: عُلوي+ ربّاني+ مرشد+ وسيط

ذاتي: مُريد+ رحلة+ وسيط

رأيت:مشاهدة + وصول+ رحلة+ وسيط

فيروزة: ذات كلية + وصول+ رحلة + وسيط

سندس: لباس الفردوس+ وصول+ رحلة + وسيط

حمامة: طير+ وسيط

ضوء: نور+وسيط

غيمة: دخان+ماء+وسيط

عشق: حال +مريد+رحلة+وسيط

مَلَك: وصول+ وسيط

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 39-40.

الفِردَوْس: وصول+رحلة+وسيط

يُدْنيني:مرشد+مريد+وسيط

الملكوت: وصول+رحلة+وسيط

الملائك: وصول+رحلة +وسيط

نشيد: صوت+مرشد+وسيط

الوجد:حال+رحلة +وسيط

أعلى المقامات: اليقين+ الوصول+ رحلة + وسيط

سيّدة الكواكب: السّماوات+ الرحلة + وسيط

أميرة: الرحلة+وسيط

غَشية:فناء+وصول+رحلة+وسيط

العرش: وصول+رحلة +وسيط

الصّلاة: فناء+ وصول+رحلة +وسيط

هذه المقوّمات كلّها تجمع بين المريد والرّحلة والوصول والوسيط إذ يشكّل الوسيط حلقة الوصل بين كل هذه المقومات المختلفة، وقد شكّل الشّاعر عالَمه الذي يسرد من خلاله تجربة الرحلة الصوفية والتي لعِبت فيها الحبيبة دور الوسيط الذي ينقل الشاعر(المُريد) إلى عوالم لم يألفها، وبهذا يحقق التشاكل الاستعاري المتعدد الانسجام بين أجزاء القصيدة كما يربط من خلال علاقاته المتعدّدة بين مراحل التجربة الصوفية في انتقال النفس البشرية من مقام النفس الشهوانية والتي استعار لها ألفاظ (الجسد) في محور(الجنس)، لينتقلَ إلى مقام النفس المُلهَمَة حيث يستعين بالحبّ الإنساني ليُلهَم الحب الإلهي ويدخل في اليقين وقد استعار لهذا المقام ألفاظ (الحب) في محور (الروح)، وانتقل إلى مقام النفس المطمئِنّة في أحضان الأمومة واستعار لهذا المقام ألفاظ (الأم) في محور(الدّم)، وفي انتقالِه بين مقامات النّفس الرّاضية والنّفس المَرْضيّة ثم النَّفس الكُلّيّة استعار الشاعر ألفاظ (الغشية) و(الوسيط) حيث جسّد الرّحلة العُروجية في أعلى المقامات[1].

ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن آلية التشاكل المتعدد قد أثبتت فاعليتها في تحليل المقصود

[1]-أنظر مخطط العُروج والترقي في المقامات: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص346 .

الاستعاري، وإذا أردنا أن نحوّل مجرى التشاكل بتوسيع المجال التشاكلي من الاستعارة المحورية (القصيدة أنثى) لأمْكَننا أن نُلاحظ الانسجام الذي يحقّقه التشاكل من خلال العلاقات التي تربط السّمات المحورية في القصيدة:(الجنس) و(الحب) و(الدّم) و(الوسيط) وهي استعارة (القصيدة أنثى) حيث يُراوِد الشّاعر القصيدة عن نفسها «**مُدِّي قِوامكِ حوْلَ سَاريتِي**»[1] فيحيل هذا المقطع إلى صورة القصيدة الممتدّة على بياض الورق حول القلم (السّارية) وقد قَرَن **ابن عربي** العلاقة بين القلم واللّوح المحفوظ وعلاقة الرجل بالمرأة (الجنس) وقضية الخلق وحنين الفرع إلى الأصل في فتوحاته ؛ «لأنّ أساس العلاقة بين القلم واللّوح هو النّكاح، وصُدور حوّاء عن آدم كصدورِ اللّوح عن القلَم»[2]. وهكذا تتشكّل صورة القصيدة الأنثى، وفي المقطع الموالي تتكشف دلالة الرّحلة «**لِيرتفِعَ الشِّراعُ لِرحلتِي الكُبْرَى**»[3] حيث يفضي التقاء الشاعر بالقصيدة إلى بِداية الرِّحلة رحلة الكتابة والتّجربة الشّعرية الصوفية، «**وَتنفَتِحَ البُحور**»[4] حيث استعار لفظة البحور لتُشاكل (الشّراع) وتمتدّ في المقصود المجازي بحور الشعر وتفعيلاته وأوزانه فيتشاكل المعنى المجازي بالمعنى الحقيقي، «**وَتمرَّ أحْصنَتِي إلى جُزُرِ الخُرافَةِ ...**» [5] فالرّحلة الشعرية هي رحلة خيالية خرافية، «**مُدّي نَشيدَكِ حوْل صَمْتِي**»[6] واستعار الشّاعر هنا صوتًا للقصيدة تَجلو به صَمتهُ؛ إذْ يمتدُّ الإلهام الشّعري في قريحة الشاعر «**كَي تَبُوحَ الأبْجديّة**»[7] وهنا بوْحٌ صريح بنُضوج التجربة الشعرية وانطلاق الكلمات المُكوَّنة من حروف الأبجدية، و«**أدخُلَ في اليَقِين**»[8] أي تتحقّق القصيدة يقينا في ذهن الشاعر، ويقول عن سحرها: «**فَصحَتْ عَلى إيقَاعِكِ القُدْسِيّ ...ذَاتِي**»[9] حيث ينتقل الشاعر هنا من غشية سحر القصيدة إلى إيقاعها المنتشر في ذاته، الذي ينقُله من الغَشية والغَفوة إلى الصّحوة وكلّ التحوّلات التي يُصادِفها الشّاعر هي ما يواجهُه أثناءَ خَوْض التّجربة الشّعرية من خلال خاصيّة التخيِّيل والاستعارة، التي تمتزِج بالتّجربة الصّوفية فكلاهما تجربة روحيّة مُتسامية تَصبُو إلى مُصافحة

---

(1)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 37.

(2)-ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص468.

(3)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص37

(4)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(5)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(6)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(7)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(8)-المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

(9)-المصدر نفسه، ص39.

المطلق.

هكذا يظهر في قصيدة"**حرائق الفتون**" التّشاكُل المتعدّد عبر علاقة الانفصال التي تنشأ من الاختلاف بين السّمات المُحال إليها عبر المقوّمات السّياقية التي «يُظيفها القارئ من عنده بناءً على المساق المقالي والسّياق العام ومعرفته الخلفية»[1]. هذه المقوّمات تتضافر لتشكّل تشاكلا عبر مقاطع معيّنة، وكلّ تشاكل منها يفرز تأويلًا متباينًا تنشأ عنه استعارة محورية، هذه الاستعارات تحيل كلّها إلى الاستعارة المركزية (القصيدة امرأة) وهو ما يؤدّي إلى التماسك والانسجام الذي تنبني عليه نظرية التشاكل، حيث ينتج عن كلِّ تشاكُلٍ انسجامٌ نصّي وهو ما يعزّز نظرية مركزيّة الاستعارة.

ترمي آلية التشاكل المتعدد إلى خلق سيرورة تأويلية تنطق من خلالها أعضاء الجسد الشعري بما يؤلّف بينها من نبضٍ مُنسجم يطوّر من عمليات الإنتاج الدلالي اللاّمنتهي الذي جعل الباحثين السيميائيين يحاولون الكشف عن حدود التأويل وكيفية السّيطرة على سيميائية النّص الشعري الزئبقية الدلائل . وقد كانت الاستعارة عبر تطورها في المجال اللّساني و السّيميائي وبدخولها الهيرمينوطيقا والتداولية أهم المباحث التي شغلت التفكير اللّغوي الغربي واستحوذت على اهتمام واسع من قبل أعلام هذا المجال كـــ "**راستيي**" و"**سورل** " **و جماعة "مو "و"ريكور"و "إيكو**"...هذا ما يُفسّر نشوء نظرية للاستعارة تحاول أن تُلملم أشتات كيانها من نِتاج تفكير هؤلاء.

[1]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 146.

ثالثا– الاستعارة والتعالق:

حاول الشاعر المحدث في طموحه نحو خلق عالم خاص من خلال إبداع تشكيلات لغوية جديدة تخرج عن نظام الأشياء وتؤثّث لرؤيا خاصة، أن يستعين بوسيلة لغوية خاصّة تمتلك الحرية في الخلق وبعث الحياة في الوجود اللغوي الجديد، هذه الوسيلة "الاستعارة" أصبحت ملاذَهُ الذي يلجأ إليه في كل عتبة شعرية، ومع كلّ تدرُّج إلى أن يُتمَّ القصيدة، وبهذا تمضي الاستعارات في تناسُل دائم متسلسلة، مما أدّى إلى التوصُّل إلى ظاهرةٍ لسانيةٍ في الدّراسات اللّغوية الحديثة وهي ما يُصطلح عليه بالتّعالق الاستعاري .

وكان أوّل من اهتمّ –في حدود اطّلاعنا– بالتعالق الاستعاري **ميخائيل ريفاتير** (**M.Riffaterre**) مصطلِحًا عليه بالاستعارة المتتابعة:(métaphor Fillé) معرِّفا إيّاها بأنّها: «سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التّركيب، أي تنتمي إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السّردية أو الوصفية، وبواسطة المعنى حيث يعبّر كلٌّ منها عن مظهر خاص من كلّ أو من شيء أو مفهوم تعرِضه الاستعارة الأولى من السلسلة»[1].

وفي هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقّة من الأولى بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها، ويقصد ريفاتير بالاشتقاق أنّ خانة المُستعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المستعار الأوّل أواصِر قربَى، والشّيء نفسه بالنسبة للمستعار له .

فإذا كان النص الشعري العربي الحديث يعتمد الاستعارةَ كلبِنة مِحوريّة في انْبِناءِه، وإذا كان القارئ يتعامل مع النص باعتباره كُلاًّ موحّدًا (مُنسجما)، ويدركه في هذه الكلية، ويصل دلالتَه (أو دلالاتِه)، فمعنى هذا أنه اكتشف علاقات رابطة بين تلك الاستعارات، بمعنى أن هناك تعالقًا بين الاستعارات التي تشكّله، والسؤال إذْ ذاك سيغدو: كيف تتعالق الاستعارات المشكِّلة للنّص؟[2]... وماهي العلاقات التي تجمع بين المستعار الأول وباقي الكلمات المستعارة في النص؟ وما علاقة التعالق الاستعاري بمستوى الانسجام النصي؟

يمثل التّعالق الاستعاري لُحمة ترابط القصيدة من خلال نموّ وتشعُّب التعابير الاستعارية المتفرّعة عن النّواة، وبهذا ينتفي اللاّمعنى الذي قد يلْحظه القارئ غير المتمرّس بمتاهات النّص الشعري،

---

[1]–أنظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2006م، ص 331.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويتأسّسُ الانسجام الضّامن لدلاليّة القصيدة ورمزيّتها وقابليّتها للتّأويل وتعدُّد التّأويل[1].

1- التعالق الاستعاري وتواصل الدلالة الصوفية:

يتيح لنا تحليل الاستعارة في مركزيتها النصيّة وتطوُّر أبنيَتِها في النّسيج النّصي الإحاطةَ بنظام تناسُل الدّلالة في القصيدة الصّوفية، كما يسمحُ لنا بإلقاء نظرةٍ شمولية تُحدِّد الإطار المرجِعي الذي تنطلق منه الاستعارة لتوليد المعنى المقصود والغاية المرجوّة من هذا النّص الشّعري المشْحون بخطابات مفتوحة على التأويل.

2- التعالق الاستعاري وجدلية الحضور والغياب:

تُشكّل جدلية الحضور والغياب معادِلاً دلاليًّا لجدليّة التجلّي والخفاء التي تبرز في تشكيل الخطاب الصُّوفي وتحديد معالمه الفنية والعقدِيّة، حيث تحتلُّ هاتان الثُّنائيتان مَوْقعًا استراتيجيًّا في العمق الدلالي لانبثاق الاستعارة داخل هذا الخطاب، ويمارس عبد الله العشي تقنية الكتابة الوَجدية وفق معطيات تجربته الحداثيّة التي تنمُّ عن خبرة واطلاع واسعَيْن، فيتلاعب بالألفاظ والدّلالة بانيًا استعاراتِه في ديوان "**مقام البوح**" وِفْق هاتَين الجدليَّتيْن، وسنُلاحظ ذلك من خلال تحليلنا لقصيدة "**أول البوح**" وكيف تتناظَر الدّلالة بين الحظور والغياب في تعالق الاستعارات عبر القصيدة.

2-أ- العنوان وإضاءة الاستعارة:

يشكّل العنوان **بؤرة** نصية تتركّز فيها دلالات النص أو العمل الأدبي،إذ تتحدد أهميته في كونه مكوِّنا نصيا لا يقلّ أهمية عن المكوّنات النصية الأخرى؛ فهو الواجهة الأولى للنص، وهو أوّل ما يواجه المتلقّي فيثير فيه نوعا من الإغراء والفضول، ولهذا فقد اهتمّت به المناهج الحديثة والمعاصرة كنظريات القراءة وسيميائيات النّص؛ فهو مفتاح الولوج إلى النص، كما أنّه الثّريا التي تضيء فضاء النّص. وقد ظهر الاهتمام بدراسة العنوان في أوروبا، حيث ظهرت دراسة للعالمين: **فرانسوا فوريي(Francois Fourier)** و**أندري فونتانا (Andrie Fantana)** بعنوان: "عناوين الكتب في القرن الثامن"[2] حيث مثّل هذا الكتاب باكورة الأعمال النقدية التي تهتمّ بالعنوان، وعملا

---

[1]-سعيد الحنصالي : الاستعارات و الشعر العربي الحديث، ص 166.

[2]-محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج28، ع1،سبتمبر1999م،ص455.

ممهّدًا لظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه هو "**علم العَنْوَنة**"(**La titrologie**) [1]؛ حيث ظهرت أعمال كلٍّ من **كلود دوتشي** (**Claude Duchet**) المتمثّل في كتاب"الفتاة المتروكة والوحش البشري مبادئ عنونة الرواية"و**ليو هوك** (**Léo Hock**) في كتابه "سِمة العنوان"(Marque du titre) سنة1973 أين بدأت تظهر مبادئ علم العنونة، وقد كان **لجيرار جينيت** (**Gérard Genette**) الذي قدّم دراسة شاملة في الموازيات النصية دور هام جدّا في تطوير دراسة العنوان حيث عالج قضية العَنْوَنة بعمق ومنهجية انطلاقا من تحديد موقع العنوان ووظائفه[2] خصوصا في كتابه "عتبات"(Seuils) حيث عدّ **جينيت** العنوان أهمّ عناصر النص الموازي(Paratexte)، ولهذا فقد نال العنوان قسطا وافرا من الدراسة خصوصا لدى السيميائيين الذين خصّصوا له كتبا وفصولا، ولهذا فقد ارتأينا أن ندرُس التّعالُق النّصي الاستعاري انطلاقًا من ربطه بالعنوان كمؤشّر أوّل للدلالة في القصيدة؛ حيث تُضيء دلالته من خلال الاستعارة المشكّلة له.فكيف تشع الدلالة الاستعارية من خلال العنوان؟ وكيف يُساهم العنوان في تشكيل التّعالق داخل النّص؟

تحتلّ قصيدة "**أول البوح**" المرتبة الأولى في ديوان "**مقام البوح**" حيث تشتقّ دلالة عنوانها من عنوان الديوان؛ فمقام البوح يفترض مُسبقا وجود أشياء ومشاعر وأحوال يريد الشاعر أن يفضي بها في هذا المقام، حيث يُعلِن العشّي أنه سيبوح بالأسرار في قصيدة "**أوّل البوح**"، ويؤطِّر هذا العنوان القصيدة كما يُضيء معالمها، إذْ يشكِّل هذا التركيب الإضافي بؤرةَ النَّص الدَّلالية، وسِمة شعريةً وعاطفيةً فيه، إذْ أنَّ هذا البوح سيكون (أوّلا) بعد كتْم سابِق، حيث سيبوح الشاعر بالأسرار لأول مرّة، هكذا تتحدّد سمات: الصّمت، الكتْم، السِّر في مقابل: أوّل، غير مسبوق، بوح، إفشاء أسرار، وتظهر الجدلية بين السّمات الأولى: التي تحيل إلى الإخفاء (الخفاء) والسمات الثانية التي تحيل إلى التّجلي، ونلاحظ أن أوّل عتبة نصية تحيلنا إلى جدلية (الخفاء والتّجلي) ومنها تنبثِق ثنائية: الحضور بعد الغياب، ففي الصّمت غياب وفي البوح حضور وتُسيطر هذه الثّنائية على تشكيل الاستعارات في النّص حيث تُبنى كلّ استعاراته وفق الدّلالة الضمنية المُحيلة لهذه الثنائية.

---

[1]-أنظر: عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة(الجزائر)، العددان الثاني والثالث، جانفي ــ جوان،2008م.

[2]-الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس،أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر بسكرة، 15-16أفريل 2002م،ص 28.

2-ب- استعارة الحضور والغياب في قصيدة "أول البوح":

تنبني قصيدة "**أول البوح**" من خلال عنصري الفعل ورد الفعل وتبادل المواقع بين الشاعر (مؤلف النص) والمحبوبة (التي تتولّى البوح بدله في معظم النص) حيث يجسّد الشاعر حضوره في العنونة "أول البوح" فيعتزم البوح إلا أن قوى خارقة تمنعه من البوح بسرّه فتضمره في ضمير المخاطِب (**أنا**) المفعول به يقول العشي مخاطبا الذات العليا:

«أَوْقفْتِني في البَوحِ يا مَولَاتِي،

قبَضْتِني، بَسَطْتِني

طَويتِني، نَشَرْتِني

أَخْفيتِني، أَظْهرتِني

وبُحتِ عنْ غوامِض العِبارَة»[1]

هذا المقطع الأول يفاجئُنا بتقاطُعه مع العنوان حيث يصدمنا الفعل (أوقفتِني) ومتعلِّقُه (في البَوح) فالشّاعر منذ الإشارة الأولى يخبرنا أن مخطّط بوحِه قد فشل لأنّ الطّرف المعني بالبوْح (الحبيبة) أوقفَتْه في أوّل البوح .

وهذا الفعل (أوقف) يشير إلى حضور (الأنا) الشاعرة وحضور (الأنت) المحبوبة ثم يأتي الشاعر بمفارقة تقوم بها المحبوبة حين تأخذ موقع الفاعل (أنتِ)، في حين يأخذ الشاعر موقع المفعول به (أنا) هذه الثنائية تحيل إلى غياب (الأنا) (الذات) في مقابل حضور قوي لـــ(أنت) (الموضوع)،وتحمل هذه الثنائية شحنة عاطفية واسعة الدلالة ضمنية تبعث إشاراتها السيميائية للمتلقي الخاص الذي بحث عن لب المعنى في هذا التشكيل الذي يلغي فيه الشاعر (الأنا) في مقابل سلطة (الأنت) التي تحيل وجوده إلى كينونة مجرّدة تتلاعب بها الاستعارة في هذه الثنائيات الفعلية المتناقضة:(قبضتِني،بسطتِني)، (طويتِني،نشرتِني)،(أخفيتِني، أظهرتِني) ويظهر التّعالق الاستعاري في المفارقة بين الثنائيات الضديّة في الأفعال، حيث تترابط من خلال علاقة التضاد وتقنية الوصل بين كل ثنائية في مقطع دون أي حواجز لغوية(حروف العطف) حيث يتشاكل المعنى في تركيب تقابلي موسيقي منسجم، فقد أتى الشاعر بالفعل ونقيضِه والْتَزم الوزنَ والصيغة الصرفيةَ ذاتَها . و يمكننا أن نوضّح دلالة الغياب في الأفعال في جدول " **التَّمَظهُرات الاستعارية للغياب**"فيما يلي:

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

(أ) ــ **التَّمظْهُرات الاستعارية للغياب**

غياب الشاعر	قبضتني، بسطتني
غياب الذات (مفعول به)	طويتني، نشرتني
الغياب عن الوعي	أخفيتني، أظهرتني
غياب الإرادة	

تظهر من خلال الجدول الأفعال الاستعارية: (قبضتني، بسطتني، طويتني، نشرتني،أخفيتني، أظهرتني) التي تُشكِّل دلالة الغياب، التي تنتشر عبر ما ضمّنه الشاعر من خلال الاستعارة من غياب الذات والوعي والإرادة، حيث يظهر الموضوع المتمثّل في قوّة الفاعل (أنتِ).

ويختفي صوت الشاعر بعد أن يحيلنا إلى محبوبته، يقول: «**وبُحتِ عنْ غوامِضِ العِبارَه...وقلْتِ يا مَوْلاَي**»[1].

وبهذا تستعير المحبوبة مقام البوح من الشاعر وتبوح له بمكنونات قلبها، وهنا تظهر الصّلة بين غياب صوت الشاعر (الأنا) في حضور المحبوبة (الأنتِ) . نوضّح هذا التعالق من خلال التوزيع في جدول"**التّمظْهُرات الاستعارية لحُضور المحبوبة**":

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

(ب) ــ "التّمظْهُرات الاستعارية لحُضور المحبوبة":

غياب صوت الشاعر غياب الذات	حضور المحبوبة حضور الموضوع
	أعطيتُ لكْ أعطيتُ كلَّ شيءٍ لكْ أفرغتُ فيك ماجمعتُ من محبَّتي ومن بحارِ نشوتِي أطلقتُ للمواجدِ الشّراع لكي تفيضَ عن حُدود رُؤيتي كَيْنونَتي، وترتقِي إليكْ. فكلُّ نبضٍ في العُروق هو لكْ .. وكلّ لفتةٍ، أو نظرَةٍ، أو كلمةٍ أو نغمةٍ، وكلّ تمتمة. وكلّ بيّن منَ الكلامِ، وكلّ غمغمة. وكلُّ الصّمت ... حتى الصّمت لكْ.

يوضّح لنا هذا الجدول تشكّل ظهور المحبوبة في مقابل غياب الشاعر عبر الاستعارات المتعالقة في هذه المقاطع، حيث يتوالى كلام المحبوبة في ظلّ صمت الشاعر.

ويتجلّى التّعالق الاستعاري على مستوى الاستعارة الأم (الحضور والغياب) ففي صمت الشاعر غياب وفي كلام المحبوبة حضور. وفي ثنايا النص نلاحظ تواتر ظهور هذه الجدلية في الاستعارات المكوّنة للنص، وفي هذه المعطيات الصوفية نلاحظ تواتر الحضور ثم الغياب في هذا

الجدول(التعالق الاستعاري في جدلية الحضور والغياب):

(ج) ــ (التعالق الاستعاري في جدلية الحضور والغياب)

حضور	غياب
تفيضَ كينونتي	كلّ غمغمة
كلُّ نبضٍ في العروق، هو لكْ	كلّ الصمت
وكل لفتةٍ، أو كلمةٍ، أو نغمةٍ، وكلّ تمتمة، وكلّ بيّن من الكلام	حتى الصمت لك

يبيّن الجدول(ج) تمظهرات دوال الحضور: (كينونتي، نبض، لفتة،كلمة، نغمة، تمتمة،كلام) في مقابل دوال الغياب: (غمغمة، صمت) حيث شكلت هذه الاستعارات جدلية ظهور وغياب الشاعر من خلال تعالق مكوّناتها الخطابية.

وبهذا قدّم لنا هذا العطاء اللاّمنتهي حضورا قويًّا للذّات الشاعرة التي تتخفّى في صوت المحبوبة، في مقابل غياب المحبوب (صوت الشاعر). وترهن المحبوبة كينونتها للشاعر فيكون حضورها مرهونا بحضور الشاعر، فكلّ شيء له، وحتى الغمغمة (غياب المعنى) والصمت (غياب الكلام) له إذن فحضورها وغيابها له وهنا يتجلى لنا حلول الذات الشاعرة في ذات المحب فكلها له حتى غيابها له، فغيابها يعني حضورها فيه (حلولها فيه) .

وتلتبسُ الأمور للشاعر فيكتب في لحظة الفناء حيث يغيب المحبّ في حضور المحبوب؛ «فالحضور هو حضور القلب لِما غابَ عن عيانِه بصفاء اليَقين، فهو كالحاضِر عندهُ، وإن كانَ غائبًا عنه، يقول **النُّوري**(*) (ت**295**هـ) :

إذا تغيّبتُ بدَا، وإنْ بدَا غيَّبني»[1].

وهكذا ينتهج العشّي نهج **النَّفَري**(*) في الانطلاق من الباطن بالوقوف أمام الذّات الإلهية دون

(*)-أبو الحسين أحمد بن محمد النوري البغوي: من أعلام المتصوفة السنية في القرن الثالث الهجري، بغدادي المنشأ والمولد، خراساني الأصل من قرية "بعشور" له أقوال مأثورة.للمزيد أنظر:أبو عبد الرحمن السلمي: طبقات الصوفية، دار الكتب العلمية، 2003م، ص ص 135ــ 139.

(1)-ينظر: عبد المنعم حفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مذبولي، القاهرة، ط1، 2003م، مادة حضور، ص 721.

(*)- النفري: اختلف المؤرخون في اسمه وتاريخ وفاته بين(354ه)و(352ه)،بينما يرى عفيف الدين التلمساني أنه توفي عام(361هـ) وهو ما رجّحه قاسم محمد عباس الذي جمع وحقق أعمال النّفري الكاملة في كتابه"ضاقت العبارة"الذي نُشر عام2007م.

اتّصال بغيرها، والتجرّد من النفس والتمركُز حول الذّات. فقد تجرّد العشّي من كل الصّفات والإرادة واتّحد بالمُطلق فتكلّم عنه. إنّ كل الاستعارات التي بُنيت في بداية القصيدة تُجسِّد غياب ذات الشاعر وحضور الذّات المطلقة، وما يجسّد التعالق بينها هو تواصل الدلالة في رحلة الصوفي نحو اليقين، حيث يجسّد العشّي الفناء بعد جدلية الحضور والغياب في قوله: «**غَيبوبتِي، وصَحْوَتِي، وبَاطِنِي، وظاهِرِي، وأوّلِي، وآخِرِي، ومَبدَئِي، ومُنتهَايَ لكْ**»[1].

هكذا يفنى العشّي في ذات الحقّ «ويُعدّ الفناء أكبر مدخل إلى الأحوال العاليَة التي طالما جاهَد الصُّوفي في سبيل الوصول إليها وهي أحوال معقَّدة جدًّا كلَّما علا الصُّوفي فيها كُلَّما اشتدّت على قلبه سطوتها وتشتَّت به السُّبُل...»[2] وقد سار الشاعر الصوفي إلى الله بالفناء مدرِّجا من عتبة إلى عتبة حتى بلغ العتبة الرابعة، حيث تعطي هذه العتبة الصوفي «فناء إحساسه بصفاته البشرية التي تربطه بالعالم، وأهمها صفة الإرادة الخاصة، وفي المقابل يتحقق الصوفي بمقام البقاء بصفات الحق، وبالخصوص بصفة الإرادة الإلهية الشاملة، فكل شيء يعتبره الصوفي مجلى للإرادة الإلهية...» [3].

ونلاحظ أنّ القصيد في هذا المعنى تبدأ من العتبة الرابعة، حيث تفنى أحاسيس الشاعر بصفاته البشرية وخاصة إرادته، فيغدو جسدا تقبضه الذّات الإلهية وتَبسطُه، تَطوِيه وتنشُره، تُخفيه وتُظهِره...ثم يتحقّق الصّوفي بمقام البقاء بصفات الحق وبصفة الإرادة الإلهية الشاملة وهذا ما يتجلّى في قول العشي: «**أعطَيْتُ لكْ، أعطَيْتُ كلَّ شَيءٍ لكْ....**» إلى أنْ يقول «**حتَّى الصَّمْتُ لَكْ**»[4] حيث تختفي ذات الشاعر بحلول الذّات الإلهية فيه ويتجرّد من إرادته الخاصة بحلول الإرادة الإلهية الشّاملة التي تبوح له بالأسرار «فكلّ شيء يعتبره الصُّوفي مَجلًى للإرادة الإلهية، وبالتالي مدخلًا لكلّ الأسرار الإلهية التي تختفي وراء معنى الإرادة، كأسرار الحب الإلهي، والجمال والجلال...» [5].

وبهذا يغيب ظاهر حواسّه ليحضر باطنه «فيحسّ بهذه الحاسة الباطنية الجديدة التي تستشرف الغيب وتحسّ الباطن أثناء هذه الحال حال الفقد»[6] وفي هذا المعنى يقول العشي: «**غيْبوبَتِي**

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 7.

[2]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 407.

[3]-ينظر: منصف عبد الحق، الكتابة و التجربة الصوفية، ص 312-313.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5-6.

[5]-منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، ص 313.

[6]-ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 393.

وصَحْوتي، وبَاطِني وظَاهِري، وأوَّلي وآخِري، ومبدَئِي ومُنتهَايَ لكْ»[1] فالغيبوبة متّصلة بالفناء والصّحوة بالحضور، و(باطني وظاهري) بالباطن والظاهر، وأوّلي بالمرتبة الأولى من الفناء وآخر مرتبة وهي فناء الفناء (التلاشي) وكذلك الأمر بالنسبة لـــ (مبدئي ومنتهاي) .

وهكذا تترابَط السِّلسلة الاستعارية مُتعالقَةً من خلال التَّقابل أحيانًا والتَّباين أحيانًا أخرى؛ حيث تبدُو «الاستعارات مشتقّة من الأولى بحيث تقوم بتدقيقها، أو تطويرها»[2] وتتواصَل الدّلالة الصّوفية في العُروج حتى الوصول إلى التّجلي الشهودي حيث تزول في هذه المرتبة الصفات الإلهية «ويتجلّى الله للعبد في مشاهدته بوصفه الموجود المُطلق الذي له علاقات، ولا صفات ولا أسماء»[3].

وبهذا ينتقل العشّي من مرتبة الفناء إلى الحلول، إلى التجلّي الشهودي في استمرار لشبكة الاستعارات الصوفية التي أنشأ مفاهيمَها أوائل الصوفية أمثال: الحلاج والنفري والسهروردي والبسطامي وابن الفارض وابن عربي...إلخ؛ حيث اصطلحوا مبدأ " الفناء" و" البقاء"،و"التجلّي" و"الحلول" وقد استعاروا هذه المفاهيم من الفلسفة، والاعتقادات الغَنوصيّة القديمة وأشربوها بالعقيدة الإسلامية فنشأت هذه الصوفية الممتزجة، وأدّت استعارة جدلية (الحضور والغياب) إلى اشتقاق جدلية(الفناء والحلول) ثم (الخفاء والتجلّي) والذي يرِد في المقاطع التالية من قصيدة"**أول البوح**":

« يَا سيِّدِي...

وسَيدَ الإشارَه

تجلَّ لِي لِكَيْ أرَانِي

كَيْ أستعِيدَ صُورَتِي أمَامي

كَيْ أفتحَ ابتِدَاي واخْتتَامِي

على رُؤى الأمطارِ والأشْعار

والرَّمزِ والإشَارَه»[4]

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 7.

[2]-سعيد الحنصالي : الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 188.

[3]-إبن القيم الجوزية : مدارج السالكين، ج1، ص 179، نقلا عن : محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 395.

[4]-عبد الله العشي : مقام البوح، ص 7.

ويمزج الشاعر بين التجلّي والحلول في قوله : «**تَجلّى لِي لكَيْ أرَانِي**» فيرى ذاته متحققة في الله والله متجليا في فناء ذاته (الشاعر) وهو هنا يعبر عن فناء الفناء: «ويطلقون عليه اسم وحدة الشهود، لأنك لا تشهد الكثرة أثناء فناءك، فأنت مغيَّبٌ حتّى عن نَفسك»[1]. لكنّ الشاعر في هذا المقام يحاول أن يسترجع ذاته الكليّة بالاتّصال بالذّات الإلهية فحينما يتجلّى الله يرى الشاعر ذاته وقد تجرّد من كل الصّفات الدونية خالعا لباس الذاتية، والموضوعية، الباطنية والخارجية لشعوره؛ «فالله يُشاهَد بوصفِه مجرَّدًا من كلِّ علاقة للعَبد بالعالم»[2]. وتتعالق الاستعارات في جدليّة الحضور والغياب في المقاطع الأخيرة عبر جدلية : حضور الشاعر (المخاطِب) وغياب الذّات الإلهية (المخاطَب) عن ضُنون الشاعر. يقول عبد الله العشي مُستعيرًا مقام المخاطبة المباشرة لله:

«مَولايْ

تَسْمحُ لِي أنْ أسْكنَكْ

أذُوبَ مِن وَجدي علَى أصَابِعكْ

أدخُلَ فِي قدُّوسِ أقْداسِكْ

أحطَّ فوقَ صدركَ الدّافئ صَدرِي

أُنيمَ فيهِ طَائرِي ...

وأستريحَ فِي مدائنِكْ»[3]

وهنا يسمحُ مقام الخِطاب أو المُخاطبة باستعارة الحضُور للذّات الإلهية، وتُشير العبارة: (تسمحُ لِي أنْ أسْكُنك) لِبُلوغ الشّاعر مرحلة الفناء وتخطّيها إلى عتبَة الكتابة الوجدية؛ إذْ «يمثل الوجْد إحدى الدّرجات العُليا للحب؛ فهو ما يُصادِف القلْبَ من الأحوال المُفنية له عن شُهوده»[4] ، وهنا يغيّب المحبّ عن حسِّ المحسوسات في حضْرة محبُوبه حتّى «يَرِد الوُجودَ عقب الفَقد، فمَن لا فقْد له لا وُجد له، لأنّه يجِد تارةً بغَيْبة صِفات النفس، ويفقِد أخرى بوجودها، أما الوِجدان فإنه أخصُّ لأنه مُصادفة الحقّ تعالى، والوُجود صفة قائمة بالموجود، تدوم ببقائه، وكما لا يتحقّق الوجود إلا

---

[1]-ينظر: محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 393.

[2]-المرجع نفسه، ص 395.

[3]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 8.

[4]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 413.

بالموجود، فكذا لا يتحقّق الوجد إلا بالواجد...» [1] وفي هذا المعنى للوجد والوجود تتجلّى قوّة جدليّة الحضور والغياب لأن المُحب (الشاعر) يجِد تارةً بغيْبةِ صِفات النّفس، ويفْقِد أُخْرى بِوُجودها وهنا تتداخَل جدلية الحضور والغياب بجدلية (الوجد والفقد) وهكذا يضطرب الوجد في روح الشاعر فيعجزُ عن احتِمال غلَبَة الشّوق فيُطالعنا بهذه الكتابة الوجدية التي تحوّل الذّات إلى أشياء، وطائر «**تَسمحُ لي أنْ أسْكُنَكْ، أذُوبَ منْ وَجْدي علَى أصَابِعِكْ، أدخُلَ فِي قدُّوسِ أقْدَاسِكْ، أَحُطَّ فوْقَ صدْرِكَ الدَّافِئِ صَدْري ... وأَستريحَ في مَدائِنكْ**»[2] وهكذا تُفني الاستعارة المُحبَّ في طلب الشُّهود من محبوبه فيغيب المُحب في حضور محبوبه، ويحضُر الوَجد بوجود الوَاجِد.

إنّ الكتابة الوجديّة تُدخِل المحبَّ في رِحاب المشاهدة اليقينية والشاعر هنا لم يبلُغ هذه المشاهدة، بل يتوسّل الكتابة والحروف لبُلوغها، فهو في حالة وجد وليس كشْف لذا فالشاعر لا يمل من استحثاث الكلمات والحروف والعبارات و الاستعارات حتى الوصول للهدف و هو الكشف ولحظة الشهود التي لا يمتلك العبد فيها نفسه و يعبّر عبد الله العشي عن هذه اللّحظة في خاتمة هذه القصيدة، بقوله: «**لاَ أمتلك**»[3]، ويتحدّث **الطّوسي** عن الوجد ومراحِله في كتابه "اللّمع" على لسان **أبو سعيد الأعرابي** (**ت340هـ**)، يقول: «إنّ الوَجد مباشرة روحٍ ومطالعةُ مَزيد، لا يُصبَر عن قليلِه، ولا يُقدَرُ على كثيره، التخيّيل منه مُتدارَك، والاستِحثاثُ منه إليه مُتواتَر، فلذلك يقع اللّهف، وربما كان دونه التّلَف»[4].

هكذا يستحثُّ العشي حُروفَه في غَمرة الشَّوق ولا يملك نفسه أثناء البوح، يقول:

«مولايْ

لو أنّ بعضَ أحرُفي تطاوَلَتْ

وقُلْتُ لكْ

أَطلتَ غيْبَتَكْ

تُراكَ يا مولايَ تعذرُ العشّاق

---

[1]-أنظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعر عند الصوفية، ص 183.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص9.

[3]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]-السراج الطوسي: اللّمع، ص 385.

حين يجرُؤون،

مِن حرِّ عِشْقِهِم،

لَوْ عَاتبُوك : أطَلْتَ غَيْبَتَكْ

.....

.....

.....»[1]

وتُمثّل هذه النّقاط المستمرّة لحظة الذّهول؛ فالذّهول «أوّل ما يحدُث للمُتواجِد حينما تُطلُّ عليْه البُروق»[2]، ويذهل عن كلّ الوجود إلا الله، إذْ يغيب عقله في حضرة الله فلا يمتلك نفسه فيفنى عن حسّ المحسوسات، وهذا ما عبّر عنه العشي يقول: «**مولايْ فاغفرْ لي** ....

فإنّني فِي الحَضْرةِ الكُبْرَى

لاَ أمتَلِكْ...» [3]

هكذا تتعالَقُ في هذه القصيدة استعارات (الظّاهر والباطن)، (الفناء والحلول)، (الخفاء والتجلّي)، (الوجد والذّهول) وكلُّها تتخلَّق من الاستعارة الجِذْر أو الاستعارة الأم التي يتوارد ظهورها في القصيدة، وهي جدليّة (الحضور والغياب) والتي تسري في جميع هذه الثنائيات الضديّة، كما تتغلغل في أعماق البناء الدّلالي الصوفي للقصيدة، وقد حاولنا في هذه القصيدة أن نُظهِر التّعالق الذي تُحدثه الاستعارة كمُكوِّن جيني داخل القصيدة حيث تتناسلُ الاستعارات متفرِّعة من الاستعارة الأم:جدلية (الحضور والغياب) وتُحقّق تواصُل العُروج بالكلمات نحو الحقيقة المطلقة، نحو الله، وقد جسّدت الاستعارة المفاهيم الصوفية بامتياز، حيث شكّل النّسق الاستعاري المتعالق في قصيدة "**أوّل البوح**" انسجاما نصيّا لها، كما ساهم في بلورة الدّلالة الصوفية، وفكّ شفرة الغموض في الكتابة الوجدية، حيث تبني الاستعارة هذا النّص ويحيل التعالق الاستعاري فيه إلى بناء نصٍّ قِرائي مُتّسق المعنى يكشف عن أهمية الاستعارة في تشكيل النسيج النصّي في القصيدة العربية المعاصرة، وبراعة الشاعر عبد الله العشي في نسج المعنى الصوفي بتقنية استعارية عالية الجودة.

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح،ص 9.

[2]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 415.

[3]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 9.

3- التعالق الاستعاري وجدلية الخفاء والتجلّي:

تُشكّل جدلية (الخفاء والتّجلي) ثيمة مميّزة من ثيمات الخطاب الشعري العربي المعاصر،حيث تناقلها الشعراء بحفاوة لما تنطوي عليه من رموز فلسفية ودينية، وقد شكّل ظهورها في الشعر الصوفي المعاصر سمة بارزة؛ إذ تظهر عبر قصائد متعدّدة منه خصوصا أن لها جذورا في التراث الفكري والأدبي الصوفي، متمثلة في ثنائية(الظاهر والباطن) واستعار عبد الله العشي هذه الثنائية في ديوانه"**مقام البوح**" وترُكّز هذه الجدلية على أفعال (الظهور والخفاء) فهي توأم جدلية (الحضور والغياب) فترسم الاستعارة من خلال ثيمة الظهور (الحضور) كما ترسم من خلال ثيمة الخفاء (الغياب) وبهذا تنسج الاستعارات من خلال هاتين الثنائيتين المعاني الصوفية في قصيدة " **مديح الاسم**".

3-أ- العَنْوَنة ودلالة الخفاء والتجلّي المطلق:

من خلال آلية التعالق نتمكّن بتحليلنا لقصيدة "مديح الاسم" من رصد تطور السلاسل الاستعارية، وكيفية تعالقها، حيث تظهر المقصديّة الاستعارية في أوّل عتبة من القصيدة، وهي عنوان القصيدة (مديح الاسم) الذي يتشكل في صورة تركيب إضافي، إذْ تُفاجئنا لفظة (الاسم) التي تخفي دلالة المجهول، بينما تظهر مُعرَّفة بـــ"ال"فمن هو هذا الاسم ؟ هذا الاسم الذي آلى الشاعر على نفسه أنْ لن يسميه حتى آخر سطر من القصيدة، هو في حقيقة الأمر الحقيقة، فهو ذات غائبة مجهولة في الظّنون، معلومة للقلوب المؤمنة، غائبة عن الأنظار، حاضرة في الألحاظ، هكذا سيبقى المتلقي في لهفة لمعرفة هذا الاسم، المعرفة المجهولة .

3-ب- التعالق الاستعاري وجدلية الخفاء والتّجلّي في قصيدة:"مديح الاسم":

ويحاول المتلقي من خلال خوض التجربة التأويلية في قراءة هذه القصيدة الوصول إلى هذه الحقيقة التي تمادى الشاعر في لفّها بكلمات تكاد تخفيها بدل إظهارها.يقول عبد الله العشي:

«لنْ أُسمِّيه ...

لا تظُنِّي أنَّني أجهلُهُ

إنّني أعْرفُه ...

غيرَ أنِّي .. لنْ أسَمِّيه»[1]

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 91.

في هذا المقطع الأوّل من القصيدة، استهلّ الشاعر قصيدته بنيّةِ عدم البوح بهذا الاسم الذي سيصفه ويستعير له عالما خاصا، ويتمادى في إحاطته بهالة من السمو، وأوّل ما استهلّ به هو صيغة النّفي (لن أسمّيه) فتظهر من الاستعارة الأولى لضمير الغياب "الهاء المتصلة" جدلية الظهور والخفاء حين يختفي المقصود بالقول بينما تظهر إشارات له حيث تُشكّل استعارات القصيدة المتسلسلة رسما لتصوُّرِ هذه الذّات في رؤيا الذّات الشاعرة التي تُجلّي لنا ما يختفي من ملامح الحقيقة الإلهية عبر هذه المتعالقات الاستعارية.

ومن هنا فعلى الرّغم من عدم معرفتنا لهذا الاسم فهو موجود وله اسم وضمير الغائب (الهاء) يعني أنه موجود، لكن الشاعر ولأغراض يعلمها هو قرّر أن لا يبوح باسمه . ويؤكد وجوده حين يقول:

«لاتظُنِّي أنّني أجْهلُهُ

إنَّني أعرِفُه...

غَيْر أنِّي .. لنْ أسَمِّيهِ»[1].

وهنا يستعير الشاعر متلقيًّا خاصًّا هي أنثى (محبوبته) ويؤكّد لها أنه لا يجهل هذا (الاسم) بل هذه الذّات، فهو ينهاها أن تظنّ به لو بعض الظّن جهلا بهذا الاسم ويؤكّد ذلك في صيغة تأكيد"**إنّني أعرِفه**" مؤكِّدًا أنه يمتلك المعرفة به لكنه لن يبوح باسمه "**غَيرَ أنِّي لنْ أُسمِّيهِ**" .

هذه الجدليّة في الإخفاء تارة و الإظهار طَورًا أراد الشاعر أن يفصح من خلالها عن مبدإٍ آمنَ به هو أن تعريف المعرفة تنكير، وأن ما هو معروف لا يجب أن نشغل تفكيرنا في تسميته؛ فهو موجود في كل اسم، وبهذا آثر أن يعيرَه صيغة المطْلق في (الاسم)، إمعانًا في تجريدِه من كل اسم .

وفي محاولة لإثبات وجوده المستعصي المنال استعار الشاعر له وجودا طفوليًّا يقول:

«كُلَّما جئْتُ إليْهِ ...

كُلَّمَا حاوَلتُ أنْ ألْمسَهُ

أوْ أُنَاغِيهِ

كُلَّمَا قرّبْتُ عينيَّ لكَيْ أبْصِرهُ،

---

[1]-المصدر السابق، الصفحة نفسها.

أوْ أرَى طيفًا مِنْكِ فِيهِ»[1].

وفي صيغة (كُلّما) دلالة التّكرار وتأكيد الشاعر على تفانيه في الوصول إلى مُبتغاه، وتبرز بؤرة الاستعارة في الفعل (أُناغيه) فهو يدل على مداعبة طفل صغير، ومحاولة استنطاقه، هذه الروح البريئة التي كلما حاول الشاعر مناغاتها و إبصارها، كان الرد، بالدنو والنأي، في ثنائية (الحضور والغياب) وذلك لتسلسل الاستعارة وارتباطها في النص بالاستعارة الأم: ثنائية الحضور والغياب التي تقابلها في هذا المستوى من النص ثنائية (الوصل والهجر)؛ فمحاولة المريد (الشاعر) الدنوّ من محبوبه فيها مشقّة، ومقابلته بالدّنو والإغراء بالوَصل ثم الهجر في نأيٍ موازٍ للوصل.

تُجسّد ثنائية (الوصْل والهجْر) وَجهًا من وُجوه الثُّنائية الصُّوفية المتجليّة في (الظّاهر والباطن)، حيث يكشف الصوفي حقيقة الذّات الإلهية فيما تتجلّى به من مخلوقات ومظاهر الوجود الحسية الظاهرة فيلمس جمال الله وجلاله وقدرته في مخلوقاته، واصلاً نفسه بهذا التأمل متعلقا بما يوصله من شهود في التبتّل. أما الباطن فهو المغيّب من عالم الأرواح المجردة الذي يقابل الظاهر، «فكما أن الله تعالى ظهر في الوجود باسمه الظاهر، ودل على نفسه بالظهور في مظاهر أعيان الممكنات، فقد بطن أيضا من جهة اسمه الباطن، في كل مسمى من مسميات الغيب والبطون»[2]. وهذا الوجود الغيبي لله هو ما يشغل قلب الصوفي وعقله، فيبحث عن حلقة الوصل بين التجلي والخفاء، الظهور و البطون ويضنيه البحث عن الحقيقة حين يدرك أن «بطون الذات الإلهية وتعاليها المطلق، الذي هو غيب محض لا سبيل إلى إدراكه والمعبر عنه عند الصوفية بـــ (الهو)» [3]. فيشكل عالم القصيدة من بؤرة نأي الحقيقة في (الهو) .

هكذا تنبني الاستعارة على هذه الثنائية المتجسّدة في الظاهر والباطن. حيث يُزاوج الشّاعر بين هتين الثنائيتين عبر مقاطع القصيدة، يقول :

«ثُمّ إنْ جِئْتُ إليهِ،

صارَ نُورًا كَوكبِيًّا

واخْتفَى ...

---

[1]-المصدر السابق: ص 91.

[2]-أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 86

[3]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كلُّ شيءٍ من حوالَيْه.

إنّني أعْرِفُه...

هُوَ فيْضٌ سرمديٌّ

مُوغِلٌ في مهْجتَيْنا

كُلّما استيقضَ فِينا

أيقضَ الصَّمتَ،

وَأعيَا شفَتيْنَا»[1].

في هذه المقاطع يخطو الشاعر خطوات واثقة نحو مراده، حيث يرتقي إلى مرتبة من الوصل تحيله إلى التجلّي النّوراني، حيث نجد تجاذبا بين ذات المريد وذات القطب،إذ تتكشّف الذّات في القطب "نورا كوكبياً " مشعاً، فالنور دال صوفي استعاره الشاعر للتعبير عن التجلي والفناء ؛ فناء"كل شيء من حواليه"، والنور اسم من أسماء الله سمّى به نفسه في قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ ﴾، وقد جعله ابن عربي مبدأ الخلق والظهور، «فعن طريقه ظهرت كل التعيُّنات»[2]. وبهذا تغدو استعارة النور في مبدإ الظاهر حين تتجلّى الذات الإلهية في اسم من أسمائها المقدّسة، يتلُوها مباشرة الفعل (اختفى) الذي يشي باستعارة في مبدإ الباطن والتي تحيل هنا إلى فناء الصوفي في محبوبه حيث يختفي كل شيء من حَواليْه فيذهل عن عالم الشهود فتبرز دلالة المحو والفناء في هذه العبارة الاستعارية وذهاب القلب عن حسّ المحسوسات بمشاهدة ما شاهد .

وتمضي عبارات القصيدة في تعالُقٍ استعاري، وتتمادى في التّوْصيف المشهدي من مرتبة إلى مرتبة، ومن مقام إلى مقام محاوِلةً التّرميز والإشارة من خلال خطاب الاستعارة في قول الشّاعر:

«هو فَيضٌ سرمديٌّ

مُوغلٌ في مُهجَتيْنا

كلّما استيقض فِينا

أيقض الصّمتَ

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 92.

[2]-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 365.

وأعْيَا شَفَتَيْنَا»[1]

واستعار الشاعر هذه المرّة للظهور الإلهي كلمة (فيض) التي تحمل دلالة الامتلاء واعترام القلب بالحب، تقابلها دلالة الموت (الفناء) "فاضتْ نفسُهُ" إن كلمة فيض تُزاوج بين دلالة الظهور: امتلاء،ودلالة الخفاء:فناء، وبهذا تُحقّق مركزيّتها الاستعارية في هذه المقاطع.

وبما أن هذا الفيض سرمديّ، فهو أبديّ أزليّ مما يُحقق تعالقاً مع دلالة التكرار اللامتناهي منذ بداية القصيدة في صيغة (كلما)، إضافة لهذا التكثيف الذي توالى في القصيدة أمعن الشاعر في تعميق دلالة الفيض استعاريا حين قال: «**مُوغِلٌ في مُهجتيْنَا**»[2] هذا التكثيف عبر استعارة اللإيغال للمهجة: الحقيقة المعنوية، ما أكسبها دلالة العمق حين أوغل الفيض فيها .

ويمضي الشاعر في تشخيص هذا الفيض حين يجعله يستفيق ويوقض الصّمت في استعارة تشخيصية للفيض والصّمت معاً . هذه الدلالة الفعلية التي قامت بتحريك المشاعر و هزّ الصمت أعيت الشفتين حتّى لم تنطقا ّ، والتحوّل من ضمير المفرد (أنا) إلى ضمير المثنّى (نحن) ثمّ التوحّد (شفتينا) هي ما يجسد مرتبة الذهول وعتبة الكتابة الفيضية، التي تكون في فيض الجنون ؛ والجنون عند ابن عربي يبدأ: «عندما لا يعود المحب قادرا على الكلام ؛ أي عندما يخونه الكلام»[3].

وتتجلّى هذه اللّحظة التي يُجنّ فيها الكلام ويتكلّم الجنون في التعبير عن عجز اللغة، كما فعل عبد الله العشّي في هذه القصيدة حين قال: «**هُوَ فَيْضٌ مُطلقٌ ...، ليسَ تَحويه اللُّغه، أفُقٌ ...، تنكَسِرُ الألفاظُ فِي عَتْباتِه،إنْ رأَتْ أنْ تَبْلُغَه**»[4] هذا العجز عن احتواء اللّغة لهذا الفيض هو دليل الوجد الذي يفني القلب عن شهوده بما يُصادفه من الأحوال فيغيب المحبّ عن حسّ المحسوسات في حضرة محبوبه ويعجز عن التعبير بوصوله للمشاهدة.حتى أنّ طائر الشّعر قد فرّ كما عبر عن هذا الذّهول عبد الله العشي في المقطع الموالي يقول:

«فرَّ مِنّي طائرُ الشِّعرِ

فَلمْ أجمعْ قوافِيه ...

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 92.

[2]-المصدر نفسه، ص 92.

[3]-أدونيس علي أحمد السعيد: الصوفية والسريالية، ص103،نقلا عن : محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص411

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 93

وَلَمْ أجمَعْ بحارَه»[1].

إن عجزَ اللُّغة عن التعبير بما يعترِم في قلب الصوفي هو مرحلة الجنون التي سبق أن أشرنا إليها عند ابن عربي، هذه العتبة الوجدية، تُفضي إلى الكتابة في مرحلة الذهول، وهو ذهول المحبّ عن الخلق بمشاهدة الجمال، و«الذهول أوّل ما يحدث للمتواجد حينما تطلّ عليه البروق»[2]، إذ يغيب عقله في حضور الجلال الإلهي نتيجة للصّدمة التي يحدثها الدفق الجمالي لكيانه فيهتز طربا وينتشي ذهولا، في هذا المقام يذهل الصوفي في لحظة الاتصال وعن هذا يقول **الكلابادي(ت380ه)**: «وُصول السرّ إلى مقام الذهول، وما ذلك إلا لأن مواضِع الحقيقة دَهشٌ واستيفاءٌ وحيرة»[3].

ومن هذا فقد أوصل الشاعر في هذه المقاطع المتلقي إلى مرتبة الذهول أين تنتقل عدوى الذّهول لهذا الأخير الذي يواصل القراءة مهتزًّا لهذه التركيبة الاستعارية التي تُزلزل آفاقه التوقُّعية، حين يفرّ طائر الشعر، وتنتثِر القوافي، وتنثالُ البُحور.

وتخون كلّ الكائنات اللّغوية الشاعر ؛ فتخونه الرّموز، وتُتعِبه الإشارة، ويقرّ بأنه يُكره الألفاظ على البوح لكنها تخلو من المعنى، وتستعصي عليه الاستعارة، يقول في هذه المقاطع:

«رُبَّما...

خَانَني رمْزٌ...

وأضْنَتْني، مع الوَجْدِ الإشَارَه

رُبّما استَكْتبْتُ لَفظًا...

لَمْ أجِدْ فِيه مَعنًى ...

أَو إِثَارَه.

رُبّما اسْتعصَتْ علَى البَوْحِ استِعارَه»[4]

هذه المتتالية الاستعارية تتعالق، فيما بينها من ألفاظ تنتمي إلى الحقل اللغوي: (رمز، إشارة،

---

[1]-المصدر السابق، ص 93.

[2]-محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز، ص 415.

[3]-الكلابادي: التعرف لمذهب أهل التصوف، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960م، ص109-110.

[4]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 93-94.

لفظ، معنى، استعارة)، كما أنها تتعالق لتُشكِّل الكتابة في فيض الجنون،وما تحويه من وجد وذهول وحيرة ..وبهذا لم يستطع الشاعر لا التلميح بالرمز أو الإشارة أو الاستعارة، ولا مكّنه الوجد من التصريح، «فخلقُ لغة خاصّة بالتجربة الشعرية الصوفية المعاصرة هو ما يجعل الشاعر يقف عاجزا أمامها عن تصيُّد العبارات الدالة، لأن أحوال الإتحاد والمشاهدة والفناء تقتضي لغة مختلفة عن لغة التخاطب اليومي، كما أنها تترفع أحيانا عن لغة الشعر، فتغدو اللغة الشعرية في حدّ ذاتها عاجزة عن سدّ ثغرة الدلالة»[1]، وتذهل العبارة لتتخلّى عن الشاعر، وتفيض الكلمات من معجم الباطن الصوفي . هكذا تسير الاستعارات في هذه القصيدة مخفية المعنى، مظهرة العجز ومحققة دائما الانتماء إلى الاستعارة الأم المتمثلة في ثنائية (الظاهر و الباطن) .

هكذا تسري هذه الثنائية الضدية في أوصال استعارات هذه القصيدة ونجد دلالة الباطن أو الخفاء في استعارة: «**رُبّما تمنَعُني عنْهُ العِبَارَه رُبّما تعجَزُ ألفَاظِي**»[2] وفي المقابل يفصح الشاعر عن دلالات الظهور في استعارات المقطع الموالي: «**فِي دَمِي مِنْ لَحنِه ألْفُ قِثارَه، رُبّما تُدركُنِي الرُّؤيَا، فترتدُّ إلى حَلْقِي العِبارَه**»[3] وتتوالى دلالات الظهور والخفاء ثم يتبعها الشاعر بالمقطع المتكرر ليؤكد جدلية الخفاء والتجلي في هذه القصيدة يقول: «**لاَ تَظُنِّي أنَّني أجْهَلُه ...إنّني أعْرِفُه، غَيْرَ أنِّي ...لاَ أُسَمِّيه**»[4]. لكنه هذه المرة يعاكس نفسه ويقول: "**بل أسميه**"[5].ومن هذا التناقض تبدو حالة الشاعر في ظل الحيرة الصوفية التي تورث تعابير رؤيوية تنطق بما يناقض المنطق في ظاهره، إلا أنها في جوهرها كتابة منطقية لأنها كتابة صوفية تنبع من القلب متّخذَة مجراها إلى قلب المتلقي لاَ عقله .وتتّخِذ الكتابة الصوفية عند الشاعر مراحل في تنقُّله اللاَّشعوري بين ما يغشى نفسه من أحوال العشق والوجد والفناء فيتدرج من الكتابة في فيض الجنون إلى الكتابة الوجدية، إلى التعبير في لحظة الذهول، ويسلك مسالك العارفين المتأملين فيبلغ عتبة الحيرة الصوفية، حيث يبثُّ أشتات كلماته المتنافرة فيصُوغَ تجربة تحدِّي الواقع بجميع نُظمه المعرفية ليخُوض تجربة المستحيل في فيض الكِتابة تحت وارد السكر.

---

(1)-محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز، ص 319.

(2)-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 94.

(3)-المصدر نفسه، ص94.

(4)-المصدر نفسه، ص 95.

(5)- المصدر نفسه، ص 95

رابعا– الموسوعة(*) وتأويل الاستعارة:

قدّمت السّيميائيات مفاهيم وآليات جديدة ترتقي بدراسة اللغة باعتبارها نسقًا مبنيًّا سابقًا لوجود الخطاب الذي اعتبرته نتاجا للُغة متكلِّمة سلفا، حيث درست الخطاب في ظل معطيات المخزون التاريخي الثقافي والمرجعيات الإيديولوجية للمتكلّم والمتلقّي، وفي هذا الطّرح التأويلي السّيميائي، أوجدت سيمياء **بيرس** (**C.S.Peirce**) آليات تأويلية طوّرتها أفكار وإجراءات **أمبرتو إيكو** الذي خطا بالدرس التأويلي الاستعاري خطوات عملاقة في كتابه"السيمياء وفلسفة اللغة" و"حدود التأويل" حيث تبلورَ عنده مفهوم الموسوعة. فما هي مفاهيم الموسوعة ؟ وما حدود التأويل الاستعاري ضمن هذا المفهوم الموسوعي؟ وهل يمكن للموسوعة أن تحلَّ إشكاليات تعقيد المعنى وتحيط بظروف إنتاجه؟ وهل يمكننا عدّ الموسوعة آليةً إجرائية لتأويل الاستعارة؟

يعتمد هذا الطّرح للاستعارة في ضوء نظرية التلقي ـــ التي أعادت الاعتبار للقارئ ـــ على خصوصية تأويل الاستعارة، بإنتاج آليات جديدة برزت مع الطرح الجديد الذي انطلق من الاهتمام بالقارئ المنتج الذي يمتاز بخصوصية ثقافية معينة وقد تكون لا محدودة، تُخوِّله لإنتاج دلالات متعدّدة وغير نهائية اعتمادًا على رصيده المعرفي، وذاكرته الخاصة، إضافة إلى سيرته ولغته، وظروف نشأته وانتمائه الديني والإيديولوجي، هذا الرّصيد المعرفي أو المخزون الثقافي يشكّل ما يُصطلح عليه بالموسوعة (**Encyclopedie**) التي تتحكّم في إنتاج قراءات لانهائية تتجاوز النموذج القاموسي في الطرح التقليدي. «وقد ظهرت إرهاصات أوليّة لمفهوم الموسوعة عند روّاد اتّجاه سيميولوجيا الثقافة أمثال **يوري لوتمان** (**Y.Lutmen**)، **وإيفانوف** (**Ivanov**) **وأسبنسكي** (**Espensky**)، **وتودوروف** (**Tuydorov**)، وكذلك في إطاليا **روسيي لاندي** (**Rosyie**) **وأمبرتو إيكو**(**Eco**)، هذا الأخير الذي بلورها ووظّفها كإجراء تحليلي مبثوثة

(*)–الموسوعة مفهوم يقابل المفهوم الكلاسي للقاموس في التفكير الاستعاري الغربي، حيث استعانَت سيمياء التأويل بالموسوعة كبديل لتحليل الاستعارة عوض القاموس المحدود التأويل.أنظر: سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص93 وما بعدها.

بتفاصيلها في العديد من مؤلفاته»[1].

وقد اختلف تناوُل الباحثين لهذا المصطلح، ومن بينهم **براون** (**G.Brown**) **ويول** (**G.yule**) اللّذيْن عبّرا عنها : بالخلفية المعرفية، إذْ يُقرِّران أنّ القارئ لا يُواجه النص وهو خالي الذهن، بل تعتمد معالجته للنص المعاين، من ضمن ما تعتمد، على ما تراكم من معارف سابقة تجمّعت لديه باعتباره قارئا متمرّسًا قادرًا على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب التي سبق له قراءتها ومعالجتها، ومجموع هذه العناصر يُكوّن المعرفة الخلفية للقارئ وهو مفهوم يتماهى مع مفهوم الموسوعة[2].

ويتجلّى مفهوم الموسوعة عند **إيزر**(**Wolfgang Iser**) فيما سمّاه بالسّجل (Le Réprtoire) الذي يقول عنه: «...إنّ السّجل هو الجزء التكويني للنص، وهو يحيل بالضبط إلى ما هو خارج النص»[3] .بمعنى أن السّجل هو مجموع ما يتكوّن منه النص من عناصر اجتماعية وسياق ثقافي وتاريخي، وهو بهذا المفهوم يشبه مفهوم الموسوعة. ونجد في تعريف **أمبرتو إيكو** للموسوعة مجموعة خصائص مميزة، حيث يرى بأنها: «المجموعة المسجّلة لجميع التأويلات والتي يمكن أن نتصوّرها موضوعيا على أنها مكتبة المكتبات حيث تكون المكتبة أيضا أرشيفا لجميع المعلومات التي تمّ بطريقة من الطّرق تسجيلها»[4]. ونلاحظ في هذا التعريف أن الموسوعة تسجل جميع التأويلات الممكنة، فهي تمتلك خاصيّة لا محدودية التأويل كما يقول **إيكو**: «أنها غير قابلة للوصف في كليّتها إذْ إنها سلسلة التأويلات غير محدّدة ماديّا وغير قابلة للتّصنيف، والموسوعة باعتبارها كُليّة التّأويلات تتضمّن أيضا تأويلات متناقضة»[5]. وبذلك نستنتج أن الموسوعة هي كلٌّ معقّد، متناقض، متراكِم في أذهان المتلقّين أو بالأحْرى ذاكراتهم. ولا يُغفِل **إيكو** خاصية الدينامية والتجدُّد في الموسوعة إذْ يرى أنّ النّشاط النّصي الذّي نقوم به انطلاقا من الموسوعة يغيّرُ مع مرور الزمن

---

[1]-أنظر: ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص32.

[2]-ينظر:رشيد الإدريسي،سيمياء التأويل ـــ الحريري بين العبارة والإشارة ـــ المكتبة الأدبية،شركة النشر والتوزيع، الدارالبيضاء،ط1، 2000م، ص38

[3]-Wolfgang Iser:L acte de lecture ,Theorie de l effet esthetique, traduit de l almand par :Evlyne znycer,edition mardaga,Bruxelles,1985,p 129.

[4]-أمبرتو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة، تر:أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص463.

[5]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الموسوعة، وبذلك فإنّه من غير الممكن وضع تصوُّرٍ شامل ومكتمِل ومثالي للموسوعة في لحظة زمنية معيّنة.كما أنّه من خصائصها أنّها مُتغيّرة من فرد لآخر بالرّغم من اشتراك الأفراد في المخزون الثقافي المعرفي الذي يكوّنُها لدى جماعة ثقافية معيّنة؛ فالموسوعة «باعتبارها نظاما موضوعيا لتأويلاتها يتمّ امتلاكها على وجوه مختلفة من قبل مختلف مستعمليها»[1]. فهي متحوّلة وغير قابلة للتحديد عند أفراد جماعة ثقافية معيّنة وبهذا يتحدّد تعريف الموسوعة عند **أمبرتو إيكو** بأنها فرضيّة ضابطة يبني المتلقي على أساسها عند تأويل نص ما جُزءًا من موسوعة تسمح له بإعطاء جملة من الإمكانيات الدلالية للنص المؤوَّل .وهكذا فالمتلقي هو من يختار الجزء المهم من مدّخراته الموسوعية الذي يخدمه اعتباراً بالنص المراد تأويله إذن فموسوعة المرسل المبثوثة بعضُها في النص هي التي تحدد الموسوعة التي سيلجأ المتلقي لها أثنا عملية التأويل.

وهذه العملية التفاعلية بين موسوعة الباث وموسوعة المتلقي هي التي تحدد ملامح نشأة الموسوعة المفترضة للنص التي سيضبطها كل متلقّ للنص حسب آلياته التأويلية، وموسوعته الخاصة.

1-أسباب اللّجوء إلى الموسوعة:

بعد أن تعرضنا لماهية الموسوعة ومفاهيمها، وتعرفنا على الأسس السيميائية التي نهضت عليها نظرية الموسوعة في التحليل النصي، وجدنا أن مفهوم الموسوعة معقد ومتشابك ومتناقض المكونات هذا ما يجرّنا إلى سؤال لما اللُّجوء إلى هذا المفهوم بكل حمُولاته الدلالية،الثقافية، المعرفية والسيميائية في درس الاستعارة وتأويلها.

اتّجه **أمبرتو إيكو** إلى استخدام الآلية الموسوعية في تحديد تأويل الاستعارة لأسباب كثيرة وأوّلها قُصور النّموذج القاموسي عن تحليل العديد من الاستعارات وإعلان إفلاسه أمام هذا الزخم الثقافي المعرفي الذي أصبحت تنطوي علية النصوص .كما أن أهمية هذا الاتجاه في التحليل تكمن أيضا في سعيه نحو تأسيس مقاربة موحدة هدفها المركزي هو النص الذي تختلف خصائصه التأويلية عن خصائص الجملة؛ فلا يمكن مقاربة النص انطلاقا من نحو للجملة يشتغل على أسس تركيبية ودلالية خالصة[2]. فالتأويل الموسوعي ينهض على أسس سيميائية ثقافية وتداولية.

كما يرى **إيكو** أن المتكلم يحتاج لأن يمتلك عددا كبيرا من التأويلات للكلمة، وهذا ما يجده في الموسوعة أو دائرة المعارف، التي لا يمكن اختزالها إلى تركيبات شجرية منسّقة، بل نجدها شبيهة

---

[1]-المرجع السابق، ص465.

[2]-ينظر: سعيد الحنصالي،الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 96.

أكثر بالسّاق الجذموري من حيث تكوُّنها من عدد من المعلومات لا يُحصى والمُرتَّب ترتيبا جُزئيا أو نسبيا فليس بوسع المرء أن يقدّم تُراثه بطريقة منهجية، بشكل سلسلة من الأشجار[1]. وهذا ما كان يعتمدُه النّموذج القاموسي المحدود، والشجرة الفورفورية اللّذيْن عجزا عن مجاراة الانبثاقات السيميائية والرّمزية للنّص المنفتح الدّلالات.

وهكذا نفهم أن اتّساع آفاق التأويل وضيق النّموذج الكلاسي المتمثّل في القاموس والشجرة الفورفورية[2] عن استيعاب الفهم الجديد لدراسة النص باعتباره نتاجا للغة متكلّمة سلفًا هو ما أدى إلى ظهور الموسوعة.

كما أن نتائج النظرية التداولية والاهتمام الذي أوْلَته للسياق والمساق، والسّعي نحو تأسيس نظرية للخطاب تداوليا هو ما أدّى إلى إلغاء التحليل المعجمي الموجَّه بمكوِّنات أوّلية سواءٌ كانت مقوِّمات أو سِمات دلالية أو غير ذلك. حيث وحدَه الاندِراج المساقي لكلِّ عبارة أي :تحقُّقها داخل سياق نصِّي هو الذي يتيح للمتلقي قرارًا حاسمًا. هذا القرار التأويلي يصدر انطلاقا من اللُّجوء إلى القُدرة الموسوعية لا إلى القاموس الذي يبقى محدودا في إمكانية تمييزه بين العبارات في كل سياقاتها[3].

2-مرتكزات الموسوعة في تأويل الاستعارة:

يرتكز التأويل التداولي على قاعدة وهي أنه أثناء عملية تأويل نص يجب مراعاة خلفيته الثقافية واللّسانية التي أنتجته، فنحن في عملية تأويل نصّ نُراهن على نوايا المؤلف والتي تتشكّل وفق هذه الخلفيات الثقافية والإيديولوجية واللسانية. هذه الخلفيات هي التي تشكل الموسوعة، وقد سبق وذكرنا أنه من خصائص الموسوعة أنها فرضية تأويلية غير قابلة للوصف والضبط الشامل والنهائي؛ وذلك لأنّها تضمُّ سلسلة من التأويلات غير محدودة وغير قابلة للتصنيف ماديّا، كما أنها تتضمن مجموعة من التأويلات المتناقضة التي تتغيّر وتطوّر حسب النّشاط النّصي وهذا ما يجعلُها غير ثابتة. هذا الزّخم والتّناقض واللاّمحدودية تجعلنا نقف حائرين في ضبط أصول تستند عليها الموسوعة في تكوينها. إلاّ أنّنا باستقصاء الأصول النّظرية التي انبثق منها هذا المفهوم في التأويل يمكننا استقراء

---

[1]-جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة وتقديم :محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، المعهد العالي العربي للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 260.

[2]-نسبة إلى فورفوريوس(Porphyre) بلاغي من القرون الوسطى أنشأ شجرة ثلاثية التفريع لتأويل المنطوق الاستعاري.

[3]-سعيد الحنصالي: الاستعارات و الشعر العربي الحديث، ص 97.

الخلفيات التي انطلقت منها نظرية الموسوعة وهي ثلاث خلفيات :

1- الخلفية الدلالية: فدراسة الموسوعة انطلقت من رواسب التحليل الدلالي حيث لاتُدرس اللغة من غير دلالة والفكر باعتباره خزّانا للمعرفة الموسوعية.

2- الخلفية التداولية: فالموسوعة مفهوم منبثق عن آليات القراءة التداولية التي يمارسها القارئ بدينامية حيث ينتقي من مخزونه المعرفي المتنوع، ما يتناسب ومقصديّة النص وأهدافه، وسياقه المرجعي.

3-الخلفية النفسانية: لم تخرج الموسوعة في تكوينها عن الإطار النّفسي، حيث أن الدلالات اللّسانية كيانات لا تستقلّ عن المفاهيم النفسية الموسوعية، وعن النّظام المعرفي العام، والقدرات المعرفية للذّهن البشري[1]. وبهذا يكون الطّموح السّيميائي في محاولة الإمساك بالتأويلات المتعدّدة للاستعارة من خلال هذه المرتكزات التي تتأسّس عليها الموسوعة،قد توصّل إلى آلية متكاملة في عملية التحليل .

3- التحليل الموسوعي للاستعارة:

عمل **أمبرتو إيكو** في نظريته التأويلية على إدخال الكثير من الظواهر لتحليل الموسوعة مقترحًا بعض النّماذج التي اقتبسها من مفاهيم علم النفس المعرفي، والذكاء الصناعي، كالسيناريوهات والأطُر والمدوّنات والخطاطات، فقد وجد أن هذه المفاهيم تمتلك قوّة إجرائية قادرة على تحليل بنية الموسوعة ضمن سياق نصّي أشمل وتتكفل بتمثيل المعرفة الخلفيّة لمتلقي الخطاب والعمل على تنظيم معلوماته حين يواجه خطابا يغيب عنه الوضوح والمعنى كالاستعارة ؛فالإنسان يملك قدرا هائلا من المعارف، وحين يواجه خطابا ما فإنه لا يسحب من ذاكرته إلا المعلومات التي توافق خطابه، وبالتالي توجهه لبناء سياق النص[2].

وبهذا فإن بناء عملية التأويل عند **إيكو**؛ يرتبط بسيرورتين مترابطتين؛ «تتعلّق الأولى بالشروط التلفُّظية، والسياقية، والثانية تتعلّق بشرط حدس المتلقّي، وافتراضاته المُسبقة، وإن كان السياق النّصي هو الذي يتيح للمتلقي قرارا تأويليا حاسما، يصدر هذا القرار التأويلي انطلاقا من اللّجوء إلى القدرة الموسوعية»[3]. فبإمكانه من خلالها أن يحدّد تأويلا كفيلا بالحسم بين حدوسه وافتراضاته المسبقة،

---

[1]-ينظر:المرجع السابق، ص 94ــ95 .

[2]-ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص132.

[3]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 98.

والمتحقق التلفّظي وسياقاته.

ربط **إيكو** بين الموسوعة والاستعارة في دراسته التأويلية، حيث يرى أن الاستعارة تتحدّى كلّ مدخل في أي موسوعة، وذلك لأنها كانت قبل كل شيء ـــ ومنذ وقت طويل ـــ موضوع تفكير فلسفي ولغوي وجمالي ونفسي لذلك رأى أنّ الاستعارة لا تقيم تماثلا بين المرجعيات التي يحيل عليها المستعار منه والمستعار له، بل إن التّماثل عنده يشمل بالدرجة الأولى سمتين، أو خاصيتين دلاليتين في طرفي الاستعارة، بمعنى أن هذه الخصائص يُشار إليها بنفس المؤوّلات التي توحِّد بينها وسبب ذلك هو أن فهم الاستعارة لا يتطلب الرّجوع إلى محتويات التعابير المشكِّلة للاستعارة أو بلغة "**بيرس**"(C.S Pierce) الرّجوع إلى المؤولات المفسّرة لهذه التعابير والمختزنة في الموسوعة الثقافية التي تنتمي إليها الاستعارة موضوع التحليل[1].

فالفصل بين مكونات الاستعارة ومحاولة تحليلها إلى مكونات دلالية والرجوع إلى المؤولات المفسّرة التي تنتمي إليها الاستعارة هو رجوع إلى النّماذج الكلاسية القديمة التي حاولت تأويل الاستعارة لكنّها لم تكن تحظى سوى بتفسير أو مجموعة منسّقة من التفسيرات. والانطلاق من علم الدلالة في شكل معجم لا يكفي لتحديد تراكُم المعاني الشّائعة في المجتمع على مرّ السنين والمثبتة في الموسوعة، لهذا فإن الأمر يتطلّب تنشيط الخصائص الموسوعية التي تتماشى مع السياق، وإضمار الخصائص الأخرى. وبهذا ينبثق التأويل الاستعاري من التفاعل بين المؤول والنّص حيث تكون فيه الموسوعة حاضرة بشكل مفروض وهو ما يجعل التأويل يختلف باختلاف الثقافات ومقاصد وأهداف المتلقي وطبيعة الاستعارة[2].وسنلج إلى تحليل الاستعارة وفق نموذج موسوعي هو نموذج بحسب الحالات.

4- تحليل الاستعارة وفق نموذج بحسب الحالات:

يقتضي تحليل الاستعارة بالاستناد إلى آليات الموسوعة انتقاء نص أكثر ما يكون منفتحا عندما يكون مغلقا، فأكثر النصوص انغلاقا هو أشدّها انفتاحا على التأويل لتعدُّد ممكناته النصية إضافة لحمولته المعرفية المُلَغّزة ولهذا اخترنا نصوصا شعرية لما يكتنفه الشعر من انفتاح على التأويل والشعر الصوفي خصوصا لخصوصية موسوعة الباث لهذا النوع من الشعر، وسنقوم بتأويل الاستعارة وفق نموذج موسوعي، يسمّيه **أمبرتو إيكو** أنموذج بحسب الحالات، ونجده يضع الشّكل التّالي لتحليل

---

[1]-ينظر: رشيد الإدريسي، سيمياء التأويل، ص 45.

[2]-ينظر:أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 160.

الاستعارات وفقه:

[س]	ش	ف	م	غ
شَكْل س	مَن يُنتِج س	ممّا يُصنَع س	لأيّ شَيءٍ يصلُح س[1]	

أ- استعارة (العشقُ سُكْر):

سنحلل استعارة كبرى توارد ظهورها عبر الديوان، وهي استعارة: (العشق سُكْر) يقول عبد الله العشي: «**قُدُسِيٌّ حُبّكِ يا مَولاَتِي، يسْقِيني خَمرَ العِشْق**»[2]، حيث يكون العشق مستعارا له والسّكر مستعارا منه.

وسنتبع في ذلك القواعد الخمسة التي حدّدها **إيكو** وهي:

1- الافتراضية الأولى هي مغنطَةُ الخاصيات المُهمّة لكلمة (سُكْر) وتخديرِ بقيّة الخاصيّات الأخرى استنادًا إلى النّص المساعد، أو محاولةَ بناءِ رسمٍ أو تمثيلٍ مُكوِّني للوحدة الدّلالية المتمثِّلة في المستعار منه.

المستعار منه = النّاقل= السُّكر . ويكون الرّسم المكوّني:

السكر: حالة فيزيائية، شرب الخمر، اختلال في التوازن، اللّذة.

2- محاولة تعيين معنم (Sémème) مغاير على مستوى الموسوعة المناسبة يمثل المستعار له، ويكمن في (العشق)، والذي يتوفّر على واحد أو أكثر من السّمات المماثلة (نفس السّمات) المتواجدة أو المتوفّرة على مستوى المعنم المستعار منه، والذي يكمُن في (السُّكْر) وفي نفس الوقت ينبغي إظهار سمات أخرى مغايرة ذات أهمية، وطبعا المعنم المذكور يمثّل أو يلعب دور الوِحدة الدلالية المستعار لها (العِشْق) [3].

المستعار له = الحامل = العشق.

العشق: حالة وجدانيّة، افتتان، اختلال في التوازن، اللذّة.

نلاحظ اتّفاقا واشتراكا على مستوى المادة (اختلال في التّوازن)،والغاية (اللذّة) .

أما الاختلاف فيكمن في مستوى الشكل (حالة فيزيائية وحالة وجدانية) والعلة:(شرب الخمر

---

[1]-أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ص 288.

[2]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 32.

[3]-أمبرتو إيكو: السيميائات وفلسفة اللغة، ص 288-289

و الافتتان).

3- في المرحلة الثالثة نحاول رسم تمثيل مكوني على مستوى مقوم الاختلاف بين الطرفين، أي بين الحالة الفيزيائية والحالة الوجدانية،و شرب الخمر والافتتان، بحثا عن نقطة الاشتراك على مستوى عقدة عليا من شجرة فورفوريوس وتمثيل ذلك يكون كالآتي[1]:

الافتتان: عشق، حالة وجدانية، اختلال في التوازن، لذة.

شرب الخمر: سكر، حالة فيزيائية، اختلال في التوازن، لذّة.

نلاحظ أن المُعينَمات نفسها تتَّفِق: (الاختلال في التوازن، اللذة) والمعينمات المختلفة هي نفسها(العشق والسكر)، (حالة وجدانية وحالة فيزيائية) وبهذا فنحن نجد أننا لو قمنا بوصف الافتتان من حيث معناه الأشمل نجد أنه عشق والعكس صحيح فالعشق من معانيه الافتتان. وكذلك الحال في السكر فهو شرب كثير للخمر،فالعلاقة الموجودة بين العشق والافتتان هي نوع من المجاز المرسل.

4ـــ إذا أردنا أن نوسع مجال الموسوعة ونجاوز النموذج بحسب "الحالات"، فإنه يمكننا أن نعثر على معينمات كثيرة مشتركة، بين الطرفين، فهناك عدد غير محدد من السمات المشتركة بين العشق والسُّكر نمثّل للبعض منها:

العشْق	السُّكر
[حب شديد]	[شرب شديد]
[فقدان الإرادة]	[فقدان الإرادة]
[زوال الإحساس بالعالم]	[زوال الإحساس بالعالم]
[الاضطراب]	[الاضطراب]
[التضحية في سبيله]	[التضحية في سبيله]
[شوق للمحبوب]	[شوق للخمر]
[تقديس المحبوب]	[تقديس للخمر]

5-كما نعثر في مقابل ذلك على مقوّمات كثيرة مشتركة بين الطرفين، أي بين المستعار له

[1]-المرجع السابق، ص289.

(العشق) والمستعار منه (السكر)، ويكمن فيما اعتمده كل من لايكوف جورج وجونسون مارك في كتابهما.

"**الاستعارات التي نحيا بها**" المصطلح عليه بأبعاد البنية، وتتمثّل في: الأطراف، المقاطع، الأطوار: (شروط تمهيدية= بداية، وسط،نهاية)، التعاقب الخطي، الترابط السّببي والغاية[1]. ويمكننا تمثيل ذلك كالآتي:

العشق	السُّكر
[الأطراف:العاشق والمعشوق]	[الأطراف: الشارب والمشروب]
[المقاطع:تبادل العشق]	[المقاطع: شرب وسكر]
[الأطوار:نظرة، إعجاب،حب،افتتان،هيام عشق]	[الأطوار: رشفة،شرب،ثمالة،سُكر]
[الترابط السببي: العشق بسبب المعشوق]	[الترابط السببي: السكر بسبب من كثرة المشروب]
[الغاية: اللذّة]	[الغاية: اللذّة]

نلاحظ أن المستعار منه (السُّكر) والمستعار له(العشق) يحتويان على مقومات كثيرة مشتركة، وأن كل أبعاد البنية تحمل سمات مشتركة، هذا ما يجعل مسافة التوتر بين الطرفين (العشق) و(السُّكر) قريبة جدّا، مما يجعلنا نسلم أن هناك توافقا كبيرا بينهما وذلك لما يتوفران عليه من معينمات مشتركة.

ب–استعارة (القصيدة أنثى):

عبّر عبد الله العشي عن تجربته الشّعرية حينما ألّف ديوانه "مقام البوح" الذّي لخّص من خلاله تجربة الشاعر مراودة القصيدة ومطاردتها، ومراودتها له أحيانا؛ حيث نجده في معظم قصائد الديوان يشكّل استعارة كبرى هي (القصيدة أنثى) ونجد ذلك في قصائد عديدة نذكر منها قصيدة "أول البوح" التي يقول فيها: «...**وبحتِ عَنْ غوامِضِ العِبارَه، وقُلتِ يا مولايْ أعطيْتُ لَكْ...أعطيتُ كلَّ شيْءٍ لكْ**»[2] حيث استعار الشاعر للقصيدة صوتًا وكيانا يملك أن يعطي كلّ شيء، ويقول في قصيدة "**افتنان**":

[1]–ينظر: لايكوف جورج وجونسون مارك، الاستعارات التي نحيا بها، ص 95–96.

[2]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

«**هيَ الآنَ أقرَبُ مِنِّي، علَى بُعْدِ قَافيةٍ أوْ أقَلْ**»[1] كما يعبّر العشي عن جمال القصيدة وصوت مولاته الفتّان في قصيدة "**أجراس الكلام**" يقول:

«**يَأْتِينِي صَوتُكِ يَا مَولاتِي ...**

رَقْراقًا منْ نبْعِ الغَاباتْ

.....

قُدسِيٌّ حبُّكِ يا مَولاَتِي

يغمِسُنِي في ماءِ الطُّهر...

ويُلهِمنِي الأشْعارْ»[2]

كما يصوّر الشّاعر افتتانه بإلهام القصيدة ويجسّدها في صورة امرأة يقول في قصيدة «**حرائق الفتون**»:

«**مُدّي نَشِيدكِ حوْلَ صَمْتِي ...**

كيْ تَبُوحَ الأبجديَّةُ بالحَرَائقِ والمَواجِدِ ...

وارْتِعاشِ الواجِدِ المَفنُون«[3]

وتتمظهَر علاقة الشّاعر بأنثاه القصيدة في قصيدة "**قمَرٌ تساقَطَ في يَدِي**" يقول ملمّحا لعلاقة خاصة تربطه بها:

«**مُرِّي على رُوحِي...**

ليحتَرقَ الجَسَدْ

وتُحوِّمَ الأطْيارُ حَوْلَ شِفاهنَا

وتلْقطَ ما تنَاثَرَ ...

منْ شرارِ البَوحِ...

---

[1]-المصدر السابق ، ص23.

[2]-المصدر نفسه ، ص ص27، 32.

[3]-المصدر نفسه، ص 37.

أوْ مطَرِ القُبَلْ»[1].

كما يتوسّل الشّاعر القصيدة أن تفسحَ له صدرَها وهدْبَيْها وعيْنَيْها مُشكِّلاً إيَّاها في صورة بشريّة يقول في قصيدة " **العَودَة من وراءِ المَاء**":

«.....

فَلْتفْتحِي صَدْرِكْ،

للعَاشِقِ المُجْهَدْ.

.....

.....

فَلتفتَحِي هدبيْكِ لِي...

أبدًا أبدْ.

ولتُفْسِحِي...

لأَحُطَّ فِي عيْنيكِ راحِلَتِي...

.....

.....

فَلْتمنحِيني رَعْشةً...

تَصِلُ البِدايةَ بِالأَبدْ»[2].

ويسمِّي الشَّاعر قصيدتَه بالأميرة ويصِفُها بأجمل الأوصاف في قصيدة "**القصيدة**" حيث يستعير لها رُوحا وصوتا يقول:

«**تَسألُنِي أمِيرتِي**

إنْ قُلْتُ فِيها اليَومَ شِعرَا؟»[3]

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص41.

[2]-المصدر نفسه،ص 48-49

[3]-المصدر نفسه، ص 57.

ويخاطب الشاعر أميرته (القصيدة) ويبثها تجربة الإلهام الشعري في حالة العشق يقول:

«حِينَ أكونُ يا أمِيرتِي ...

فِي نشْوةِ العِشْقِ..

تعْزِلنِي الحَالةُ عنْ ذَاتِي ...

تُبْحِرُ بِي إلَى غيْبوبَةِ الذُّهولْ

يَضيعُ ما قَبْلي ومَا بعْدِي ...

وتدْخُلُ الفُصُول في الفُصُولْ»[1]

ثم يصف حالته في إدبار الوارد الشعري وعزوف محبوبته (القصيدة) عنه يقول:

«حينَ أكُونُ يا أميرَتِي...

فِي قمَّةِ العِشْق...

أضيِّعُ العِبارَه...

والنَّحوَ والعَرُوض والمَجازَ والفَصاحَه»[2]

هكذا لاحظنا أن الشّاعر من خلال هذه القصائد جعل القصيدة معشُوقَته؛ فهي حبيبته ومولاته وأميرته وسيدة الكواكب، وأميرة الأرضين والسموات، فحمّلها كل هذه الشحنة العاطفية لتكون أُنثاه وهنا تظهر (القصيدة) مستعارا له و(أنثى) مستعارا منه؛ فما هي العلاقة بين القصيدة والأنثى؟

سنتتبّع تحليل هذه الاستعارة وفق القواعد الخمسة التي حدّدها **إيكو** لنموذجه الموسوعي (نموذج بحسب الحالات) وهي:

1- الافتراضية الأولى هي مغنطة الخاصيات المهمّة لكلمة (أنثى) وتخدير بقية الخاصيات الأخرى استنادًا إلى النّص المساعد،أو محاولة بناء رسم أو تمثيل مُكَوَّني للوحدة الدلالية المتمثلة في المستعار منه.

---

[1]-المصدر السابق، ص 58.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المستعار منه = الناقل= أنثى. ويكون الرسم المُكوَّني:

أنثى: كائن بشري، مخلوق، جسم وروح، إنجاب+لذّة جنسية

2- محاولة تعيين معنم (Sémème) مغاير على مستوى الموسوعة المناسبة يمثل المستعار له، ويكمن في (القصيدة)، والذي يتوفّر على واحد أو أكثر من السّمات المماثلة (نفس السّمات) المتواجدة أو المتوفّرة على مستوى المعنم المستعار منه، والذي يكمن في (أنثى) وفي نفس الوقت ينبغي إظهار سمات أخرى مغايرة ذات أهمية، وطبعا المعنم المذكور يمثل أو يلعب درو الوحدة الدلالية المستعار لها (القصيدة).

المستعار له = الحامل = القصيدة.

القصيدة: كائن أبجدي، الشاعر،كلمات وأوزان، لذّة فنيّة.

سنلاحظ أن هناك اختلافا بين المكوّنات الدلالية التي تُشكّل خاصيات النموذج الموسوعي، إلا أننا سنلحظ أن هناك اشتراكا جزئيا بين هذه الخاصيات في (كائن) (لذّة) على الرّغم من اختلاف هذه الخاصيات في مجملها.

3- في المرحلة الثالثة نحاول رسم تمثيل مُكوَّني على مستوى مقوّم الاختلاف بين الطرفين وهو هنا مقوّم الشّكل المتمثّل في(كائن بشري وكائن أبجدي)، حيث سنبحث عن نقطة الاشتراك على مستوى عقدة عُليا من شجرة فورفوريوس وتمثيل ذلك يكون كالآتي:

كائن بشري: أنثى، الفاعل (الله)، دم، لذّة

كائن أبجدي: قصيدة، الفاعل(الشاعر)، كلمات+أوزان، لذّة

سنلاحظ أن المعينمات المتّفقة هي معينما (الغاية)؛ فالغاية من الأنثى هي اللّذة الجسدية، والغاية من القصيدة هي اللذّة الفنيّة (لذة المتلقي في الإحساس بجمال القصيدة)، أما المعينمات المختلفة فهي نفسها: الشكل(أنثى وقصيدة)،والفاعل(الله والشاعر) والمادّة(دم وكلمات)، إلا أننا لو حاولنا أن نبسُط العلاقة بين القصيدة والأنثى والشاعر الذي قرّر أن القصيدة هي أنثاه لوجدنا أن معاني الحب والوِصال والهجر والافتتان بالجمال كلّها مشتركة بين القصيدة والأنثى؛ فالقصيدة هي محبوبة الشاعر التي يتمنّى وصلها ويشكو هجرها وتمنّعها، كما يصف افتتانه بجمالها ويجعلها سيدة قلبه بل سيّدة الكواكب؛ فالعلاقة الموجودة بين القصيدة والأنثى هي استعارة مكنيّة.

لو أردنا أن نوسّع مجال الموسوعة ونجاوز النموذج بحسب الحالات، فإنه يمكننا أن نعثر على

مُعيْنمات كثيرة مشتركة بين الطرفين، فهناك عدد غير محدّد من السمات المشتركة بين (القصيدة)و(الأنثى)،سنمثّل للبعض منها فقط:

القصيدة	أنثى
[جمال]	[جمال]
[جنس أدبي]	[جنس بشري]
[محبوبة الشاعر]	[محبوبة الرجل]
[علاقة حب]	[علاقة حب]
[شوق]	[شوق]
[لذّة]	[لذّة]
[جسم ورقي]	[جسم مادّي]
[وصل]	[وصل]
[هجر]	[هجر]

5-إذا أردنا أن نعتمد نموذج "أبعاد البنية" لـــ"لايكوف وجونسون" يمكننا تمثيل ذلك كالآتي:

القصيدة	الأنثى
[الأطراف: الشاعر والقصيدة]	[الأطراف:الرجل والمرأة]
[المقاطع:مقطوعة ثم قصيدة]	[المقاطع: أنثى امرأة]
[الأطوار: إلهام،حروف، معاني،كلمات،قصيدة]	[الأطوار: نكاح،حمل،إنجاب، أنثى]
[الترابط السببي: القصيدة بسبب الشاعر]	[الأنثى بسبب الزواج]
[الغاية: اللّذة]	[الغاية: اللّذة]

نلاحظ أن المستعار منه (الأنثى) والمستعار له (القصيدة) يحتويان على مقوّمات كثيرة مشتركة، هذا ما يجعل مسافة التوتّر بين الطرفين (القصيدة) و(الأنثى) قريبة، مما يجعلنا نفهم لما تواتَرَ ظُهور هذه الاستعارة عبر ديوان "مقام البوح" هذه الاستعارة الكبرى شكّلتْ أبرز معطيات الكتابة في ديوان عبد الله العشي،حيث كانت بؤرة المجاز والاستعارة عبر قصائد الديوان.

ج ــ استعارة (أنا أنْتِ)أو (الشاعر قصيدة):

ينضحُ ديوان "**مقام البوح**" بتعابير الاتِّحاد وحلول القصيدة في الشاعر، وتلاشي الفُروقات بين كينونة الشّاعر والقصيدة، يقول في قصيدة"**أول البوح**":

«لِكيْ تفِيضَ عنْ حُدودِ رُؤْيتِي

كَيْنونتِي

وترْتقِي إليْكْ

.....

.....

حَللْتُ فِيكَ بِكْ

.....

تجلَّ لِي لكَيْ أرانِي

كَيْ أستعيدَ صُورَتِي أمَامِي

.....

تسمحُ لِي أنْ أسكُنكْ»[1]

ويُعبِّر عبد الله العشي عن حلوله في القصيدة يقول في قصيدة"**تجاوُبْ**" :

«أَمْحُو المسافَةَ بيْنَنا، حتّى تَحلَّ بِدايتِي فِي مُنتهَاهَا...» [2]

ويُضيف عبد الله العشي في معنى الخُروج من الذّات وتقمُّصه صوتَ القصيدة وانفصالِه عن ذاتِه ليتوحَّدَ.

بالقصيدة يقول في "**أجراسِ الكَلامْ**":

«يَخطِفُنِي صَوتُكِ ...

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص ص 6-8.

[2]-المصدر نفسه، ص 12.

يُخْرِجُنِي مِنْ ذَاتِي

.....

.....

وَحينَ تَلبَّسنِي وتَملَّكَنِي

قُلت أُحدِّثُه...

لكنِّي،ياعجَبًا...

هَا أنذَا أتَحدَّثُه..

.....

.....

يَحجُبُنِي قَمرٌ عنِّي

.....

هَلْ أحلُمُ أنْ تتوحَّدَ ذَاتُكِ ...

فِي ذَاتِي، لتضِيفَ إلى عُمْري ...

أَعمَارْ»[1]

ويدعو الشّاعر حبيبته (القصيدة) للاتّحاد في قصيدةِ"**قمرٌ تسَاقطَ في يَدِي**" يقول: «**مُرِّي عليَّ لنتَّحِدْ**»[2]

ويقول في قصيدة"**العَوْدَة من وارِء الماء**":

«**ولْتمنَحيني فِي جوارِكِ خَيمَةً...**

حتّى يُعرِّشَ فوْقَ صَدرِي الزّنْجبِيل،

وأَعودَ منْ ذَاتِي ...

---

[1]-المصدر السابق، ص ص29، 30، 33

[2]-المصدر نفسه، ص 43.

إلَى ذاتِي»[1]

ويربط الشاعر وجوده بوجود القصيدة فهو لم يكن شاعرا لولا القصيدة يقول في "**لاَ تصْمُتِي**": «**أنَا لَمْ أَكُنْ...**

إلاَّ لأنّكِ كنْتِ سَتُولدِينْ...» [2] كما أنه يستعير للقصيدة ثوب المرأة لكنه يُشكِّلها من مزيج خاص يقول في "**نشيد الوَلَه**":" **هَا أنَا...**

أَتوَحّدُ فِي امْرأَةٍ

مِنْ نزِيفِ الأنَاشِيدِ...

والبرْقِ، والنُّورِ...

والأبْجديّه"[3]

وسنُحلِّل استعارة "أنا أنتِ" التي تُحيل إلى استعارة"الشَّاعر قَصيدة" في المعاني التي سبَقَ أن أشَرْنا إليها من حُلُول واتِّحاد الشّاعر بالقصيدة، وسنبحثُ ذلك في النَّموذج الموسوعي المعتمَد (نموذج بحسب الحالات):

1- الافتراضية الأولى هي مغنطة الخاصيات المهمّة لكلمة (قصيدة) وتخدير بقية الخاصيات الأخرى استنادًا إلى النّص المساعد، أو محاولة بناء رسم أو تمثيل مُكَوَّني للوحدة الدلالية المتمثلة في المستعار منه.

المستعار منه = الناقل= قصيدة. ويكون الرّسم المُكوَّني:

قصيدة: كائن أبجدي، الشاعر، الكلمات، لذّة فنيّة

2- محاولة تعيين معنم (Sémème) مغاير على مستوى الموسوعة المناسبة يمثل المستعار له، ويكمن في (الشاعر)، والذي يتوفّر على واحد أو أكثر من السّمات المماثلة (السّمات نفسها) المتواجدة أو المتوفّرة على مستوى المعنم المستعار منه، والذي يكمُن في (قصيدة) وفي نفس الوقت ينبغي إظهار سمات أخرى مغايرة ذات أهمية، وطبعا المعنم المذكور يمثّل أو يلعب دور الوحدة الدلالية

---

[1]-المصدر السابق ، ص 49.

[2]-المصدر نفسه ، ص 52.

[3]-المصدر نفسه، ص 69.

المستعار لها (الشّاعر).

المستعار له = الحامل = الشاعر.

الشاعر: كائن بشري، الإلهام الشعري، موهبة +كلمات، لذّة فنيّة+ قصيدة.

سنُلاحظ أن هناك تداخُلاً بين المكوّنات المعنمية التي تُشكّل خاصيات النموذج الموسوعي، ويظهر الاتفاق في (المادة والغاية) حيث تتكوّن القصيدة من(كلمات)وتحقق غاية هي (اللذّة الفنية)، كما أن مادة الشاعر هي (الكلمات) وغايته هي (اللّذة الفنية). كما نلاحظ التداخل في سبب القصيدة والفاعل وهو(الشاعر)طرف الاستعارة الأول،وغاية الشاعر (القصيدة) طرف الاستعارة الثاني، وبهذا نحصل على توتر بين مكونات الاستعارة حيث تظهر الأطراف في المكوّنا المعنمية وتتداخل المكونات المعنمية بطرفي الاستعارة، وهنا تلتبس القصيدة بالشاعر والشاعر بالقصيدة، فيغدوان ذاتا واحدة، فينشِدُها الشّاعر كما تنطق القصيدة بلسان الشّاعر فتُفصح عن شاعريّته، ويُوح بسرّها.

3- في المرحلة الثالثة نحاول رسم تمثيل مُكوَّني على مستوى مقوّم الاختلاف بين الطرفين وهو هنا مقوّم الشّكل المتمثّل في(كائن بشري وكائن أبجدي)، في محاولةٍ لرصدِ نِقاطِ الاشتراك على مستوى عُقدة عُليَا من شجرة فورفوريوس وتمثيل ذلك يكون كالآتي:

كائن بشري: إنسان، الإلهام الشعري، كلمات+ أوزان، لذّة فنية + قصيدة

كائن أبجدي: قصيدة، الشاعر، كلمات+ أوزان، لذّة فنيّة

سنجد أن مقوّم الغاية في الطّرف الأول: (القصيدة) يتطابق مع مقوّم الشّكل في الطّرف الثاني (القصيدة)كما أن هناك تطابقا في مُقوِّم المادة(كلمات+أوزان) في كلا الطّرفين،وكذلك هناك تطابقٌ في مقوّم الغاية (لذّة فنيّة)، هذا التطابق خلق تداخلا بين المستعار له والمستعار منه، وبهذا تَنتُج القصيدة بسبب الشاعر ويصبح الشاعر شاعرا بسبب إنتاجه للقصيدة؛ فالعلاقة بين الشاعر والقصيدة نوع من المجاز المرسَل وعلاقته (السّببية) .

إذا أردنا أن نوسّع مجال الموسوعة ونجاوز النّموذج بحسب الحالات، فإنه يمكِنُنا أن نعثر على معينمات كثيرة مشتركة بين الطّرفين، فهناك عدد غير محدّد من السمات المشتركة بين (الشّاعر)و(القصيدة)،سنمثّل للبعض منها فقط:

الشّاعر	القصيدة
[إلهام]	[إلهام]
[كلمات]	[كلمات]
[حروف]	[حروف]
[أوزان]	[أوزان]
[قوافي]	[قوافي]
[بحور]	[بحور]
[جَمال]	[جمال]
[نَظْم]	[نَظْم]
[مشاعر]	[مشاعر]
[رموز]	[رموز]

نجد أن كل ما يحتاجه الشاعر و يتوسّله ليكون شاعرا هو ما تحتاجه القصيدة لتتشكّل ؛ فكما يحتاج الشاعر إلى: إلهام، وكلمات وحروف وأوزان وقوافي وبحور....الخ تحتاج القصيدة أيضا إلى هذه المكوّنات ذاتها؛ فعندما يُصرِّح الشاعر أنّه القصيدة وأنّه متوحّد بها يسكنها وتسكنه ويعيشها،فهو مُحقّ في ذلك؛ فالذات الشاعرة هي القصيدة في تَجسُّدِها والقصيدة هي الذّات الشّاعرة في فنائها المُطلق.

5-وإذا أردْنا أن نعتمِدَ نموذج "أبعاد البِنية" لــ"لايكوف وجونسون" يمكننا تمثيل ذلك كالآتي:

الشاعر	القصيدة
[الأطراف: الشّاعر والقصيدة]	[الأطراف: القصيدة والشاعر]
[المقاطع: كلمات، أوزان، قصيدة]	[المقاطع:كلمات،أوزان، قصيدة]
[الأطوار:موهبة،إلهام، حروف،كلمات، أوزان، قصيدة]	[الأطوار: موهبة، حروف،كلمات، أوزان، قصيدة]

[الترابُط السّببي: الشاعر بسبب الشعر] [الترابط السّببي: القصيدة بسبب الشاعر]

[الغاية: اللّذة الفنيّة] [الغاية: اللّذة الفنيّة]

سنلاحظ من خلال النموذج الذي اقترحه كلٌّ من **لايكوف** و**جونسون** أنّ هناك تطابقاً بين جميع المقوّمات، فاشتراك المستعار منه و المستعار له في جميع المقوّمات يؤكّد أنهما الشيء ذاته، فالحامل هو المحمول والذات هي الموضوع،وأنا الشاعر هو أنتِ القصيدة، إنّ هذه الاستعارة الكُبرى التي تواتر حضورها في مقاطع متنوّعة من الديوان هي استعارة جسّدت التطابُق كمبدإٍ استعاري نادرًا مايتجلّى بهذه القوّة، حيث استطاع العشّي من خلال استعارة استراتيجيات الخطاب الصّوفي أنْ يُمرّر خُلاصة تجربته الشّعرية؛ حيث تفنَى الذّات الشاعرة في الموضوع القصيدة،وتتبلور التّجربة الشعرية ليعيشَها الشّاعر وتتلبَّسَه يسكُنُها وتسكُنه فتتملّكه ويمتلِكها.

د–استعارة (النّشوة بحار):

ونحلل استعارة أخرى قد تبدو غريبة عن أفق انتظار المتلقي وهي استعارة (النشوة بحار)، يقول عبد الله العشي: « **أَفْرغْتُ فيكَ مَا جمعْتُ مِنْ محبَّتِي، ومِنْ بِحارِ نَشْوَتِي**»[1] والاستعارة التي سنقوم بتحليلها وفق نموذج حسب الحالات هي:"بِحار نشْوتي" ولتكُن (النشوةُ بحار) لأن المستعار له هو (النّشوة) والمستعار منه (البحار).

نلاحظ أن هناك تبايُنا بين المستعار منه (بحار) والمستعار له (النّشوة)، وذلك لأنّ الشّاعر يعجَزُ عن وصف النشوة بتعبير عاديّ فأضافها للبحار بما تحمِله من سمات (الكثرة، الاتّساع، العُمق، اللاّمحدودية، الاضطراب) فهناك سمات لا محدودة يمكن أن نستخرجها من كلمة (بحار) في هذا السياق. وهكذا يكون التحليل لاكتشاف المعينمات المتماثلة والمعينمات المتباينة كالتالي:

1- المستعار منه = الناقل = بِحار.

بِحار: مُسطّحات مائيّة، تراكُم الماء، ماء مالح، متعدّد المنافع

2- المستعار له = الحامل = النّشوة.

النّشوة : حالة فيزيائية، سُكر، شُرب الخمر، لذّة.

فنجد أن الناقل (المستعار منه) والحامل (المستعار) يختلفان في جميع المكوّنات المعنمية (الشّكل،

[1]–عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

والعلّة، والمادة، والغاية) هذا الاختلاف يخلق مسافة توتر كبيرة، وتعدُّ منطقة التوتّر هذه المنطقة الدّينامية والحيوية في الاستعارة. ونكتشف حدّة هذا التوتّر في علاقته بالواقع عبر ثلاث مستويات أوردَها **بول ريكور** في كتابة "**الاستعارة الحيّة**" التي تتمثّل في:

1-التوتُّر الحاصل بين عناصر الخطاب في ذاتها: فنجدُ أن المتحقِّقَ النَّصي هو أوّل ما ينْبِؤُنا بالتوتّر الموجود بين (النّاقل و الحامل) يقول عبد الله العشي: «**أفْرغتُ فيكَ ما جَمَعْتُ مِنْ محبَّتِي، ومِنْ بِحارِ نَشْوتِي**»[1] هذان المقطعان يشيان بحِدّة التوتّر؛ فهناك توتر بين عناصر هذا الخطاب ككُل.

2-التوتر الموجود بين التأويل الحرفي والتأويل المجازي للمتلقي ؛ فالبحار هي مسطحات مائية مادية، أما النّشوة فهي حالة فيزيائية للّذة في جسد الإنسان . هذا التأويل الحرفي يُظهر مدى شسَاعة البَوْن بيْن هاتيْن الكلمتين، أما التأويل المجازي فيُمكننا القول أن البحار هي أعماق اللّذة التي تُفرغ كسائل شهواني، والنّشوة ما يتعلّق بذُروة اللّذة. إذًا فكِلا الكلمتيْن تَنتُجان عنِ اللّذة، إنّ هذا التباين بين التأويل الحرفي والتأويل المجازي هو التوتر الذي يخلق الاستعارة، «والتوتر في القول الاستعاري ليس بالشّيء الذّي يحصُل بين مفردتين في القول بل هو في حقيقته توتر بين تأويلين مُتعارضين للقَوْل، والصِّراع بين هذين التأويليْن هو الذّي يُغذِّي الاستِعارة»[2]. فالتوتُّر لا ينحصِرُ في التَّباين الدَّلالي بين كلمة بِحار و نشوة بل هو حاصلٌ في التّباين بين التأويلين الحرفي والمجازي.

3- التوتّر الذي يرتبط بالإشارة إلى اعتبار المستعار له هو نفسه المستعار منه ولا يكون هو نفسه في ذات الوقت : فالمستعار له ليس هو نفسه المستعار منه وليس منفصِلا عنه وهذا هو مبدأ الثالث المرفوع الذي أغفله أرسطو، وهو ناتج عن خصوصية وفرادة الخطاب الشعري الذي تتكوّن داخله الاستعارة، وهكذا كلما اشتدّ التوتر واتّسعت المسافة بين المستعار منه والمستعار له كانت الاستعارة أرقى وأبدع، و«كُلَّما افترقَتْ واختلَفت زادَ التوتُّر والغرابة واللاّتوقُّع»[3]. وهنا مكمَنُ براعة الاستعارة وعبقريّتُها كما قال عنها أرسطو.فالنّشوة هنا ليست بحارًا ولن تكون بحارا بل إنّها في هذا الخطاب الشّعري اكتسبت خاصيّات من خصائص البحار لذا فقد حقّقت المسافة الواسعة بين البحار والنشوة خرقًا لأفق انتظار القارئ لشدّة التوتّر في هذه الاستعارة، وبذلك أثبتت جماليتها .

وهكذا تبيَّنَ لنا من خلال مستويات التوتر الثلاث أن استعارة (النشوة بحار) استعارة تنافرية

---

[1]-عبد الله العشي: مقام البوح، ص 5.

[2]-بول ريكور: نظرية التأويل وفائض المعنى، ص 90.

[3]-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 94.

تخرق أفق انتظار المتلقي وتجبره على البحث عن مكمن الجمال والعمق فيها، من خلال آليات تأويلية واسعة أهمّها الموسوعة .

ومن خلال الاطّلاع على مفاهيم الموسوعة وظروف نشأتها كآلية إجرائية لتحليل الاستعارة، والتعرّف على أهم النماذج ـــ(نموذج حسب الحالات) و(نموذج أبعاد البنية) لـــ:لايكوف وجونسون ـــ في كيفية التحليل التي من خلال إجراءاتها نتوصّل إلى أن الاستعارات تختلف في بنيتها التكوينية، وحدود العلاقة بين المستعار منه والمستعار له هو ما يوصلنا إلى إجراءات تأويلية تبتعِد عن التحليل الدّلالي القاموسي الذي ينحو منحًا تفسيريًّا لا يفيد الاستعارة ولا يكشف كيفية اشتغالها داخل الخطاب الشعري،كما أن الموسوعة تُساهِم بشكلٍ فعّال في حلّ إشكال القِراءة ومدِّ جُسور التّواصل بين دراسة اللُّغة باعتبارها نسقًا مبنيًّا يسبقُ التّرهِينات الخطابية ودراسة الخطابات والنُّصوص باعتبارها نِتاجًا للُغة متكلَّمَة سلَفًا[1]. ومن هنا تتحدّدُ أهمية الموسوعة كمفهوم إجرائي في تأويل الاستعارة وإخراجها من القوالب القاموسيّة الجافّة وإنعاشِها عن طريقِ مدِّ جُسور التّواصل بينها وبين العلوم المعرفية، و الذكاء الصناعي،والتّداولية كمنهج إجرائي يجُاري تطلُّعاتِها التأويليّة.

[1]-سعيد الحنصالي: الاستعارات والشعر العربي الحديث، ص 24.

خـــاتمـــة

يقف الخطاب الصوفي في أعلى مراتب الخطابات التشفيرية، التي تتوسّل الاستعارة في تشكيل رؤيا خاصّة ، حيث يمتلك الصوفي أكثر من غيره أنساقا تصورية استعارية، وبهذا انطلقنا في هذه المذكرة من فرضية أن الخطاب الصوفي أغزر الخطابات إشعاعا بالاستعارة ، وأكثرها تنوّعا خصوصا الخطاب الشعري الصوفي المعاصر الذي يعمد إلى خلق آفاق لغوية جديدة والتعبير عن الرؤيا بتقنيات حداثية، من بينها الاستعارة التي أصبحت مركزية في الشعر العربي الحديث، واخترنا مدوّنة عبد الله العشي :ديوان "**مقام البوح**" لكوْنِ هذا الشاعر الجزائري المعاصر ناقدٌ ذو خبرة واطّلاع بالتجربة الشعرية الصوفية التراثية والمعاصرة فجاء ديوانه متشرّبا بالنّزعة الصوفية، وقد نال ديوان "**مقام البوح**" اهتمَاما واسِعًا ظهر من خلال الدّراسات النّقدية والرّسائل الجامعية التي تناولته بالدّرس والتحليل مما يحيل إلى أهميّته في السّاحة الشّعرية الجزائرية.

وارتبط البحث بالتأويل كأساس تحليلي وعنصر مهمّ في فك شفرة الاستعارة داخل النص الصوفي ، مما خلق تفاعلا بين رؤيا الباثّ، ورؤيا المتلقي ما ولّد قراءة نقدية ترتكز على عنصري التشكيل والتأويل، وقد كانت التقنيات التي اعتمدها عبد الله العشي في تشكيل الاستعارة داخل قصائد ديوانه "**مقام البوح**" متنوّعة ومتطوّرة، حاولنا تحديد معالمها في الفصل الأول من هذه المذكرة:حيث تتشكل الاستعارة في تركيبها النّحوي وفق ثلاثة تشكيلات: إسمية وفعلية وحرفية وفي المدوّنة التي اخترناها ديوان "**مقام البوح**" لاحظنا وجود تشكيلات أخرى تنتمي للخطاب الشعري الصوفي المعاصر وهي التشكيلات اللّونية وهي لا تخرج عن التشكيلات الوصفية التي تنتمي إلى التشكيلات الاستعارية الاسمية، وإنما خصّصنا لها مبحثا مستقلا لخصوصية الدلالة اللونية في الخطاب الصوفي، وفَرادة التّجربة الشعرية المعاصرة في التعبير باللّون عبر تشكيله استعاريًّا .

كما لاحظنا وجود تشكيلات استعارية ترتقي فيها الاستعارة لتكوِّن الرّمز الذي يعدّ أحد أبرز معطيات التعبير في القصيدة الحداثية.

ـــ تحيلنا التشكيلات الاستعارية المتنوّعة في ديوان "مقام البوح" إلى الثّراء اللُّغوي والتخييلي الواسع الذي يمتلِكه عبد الله العشي ، وتقنيات الكتابة الحداثية التي ولّدت صورا استعارية متنوّعة في ديوان "**مقام البوح**".

ـــ تُسجّل الكلمة الاستعارية البؤرة ميزةً كبرى في استعارات عبد الله العشي حيث يُحدِث انتقاؤها وتموقُعها المقصود ودلالاتها الصّوفية جدليّة لغوية وفنية تُميّز الخطاب الشعري الصوفي لدى عبد الله العشّي.

ـــ شكّلت الثنائيات الإضافية والوصفية أسلوبا مميّزا في تشكيل الاستعارة لدى العشّي إذْ تُظهِر المفارقة في هذه الصور المثنوَية تلاعُب عبد الله العشي بخيال المتلقي، وتحدّي أُفق انتضاره، حيث يطرح رؤياه ويُراهن على رؤيا المتلقي التي تتشكّل من التوتّر في المفارقة الاستعارية وآلياته في تأويلها.

ـــ عمد عبد الله العشي في تشكيل الاستعارة الوصفية إلى هزِّ يقينيات اللّغة وزعزعة القيم العُرفيّة للدّوال و المدلولات في العلاقة بين الصفة والموصوف، وهو ما أنتج استعارات جديدة تخطو باللُّغة نحو عوالم مُتخيَّلة وتضيف هذه العلاقات الجديدة للغة لغة أخرى وتُشكل معالم القصيدة الصوفية الجزائرية المعاصرة.

ـــ تكشف التشكيلات الفعلية للاستعارة عن أهمية الزمن في تحديد شعرية الاستعارة، وخاصية الفعل التحويلية والكيميائية في بلوَرَة عوالم تتحوّل فيها المادة إلى رُوح والمعاني المجرّدة إلى مواد وأجسام مجسّدة، ويتحوّل الإنسان إلى حيوان كما تكتسب كائنات الطبيعة أوصاف الإنسان، هكذا يعمل الفعل بدلالته التضمينية على تحويل متعلّقاته وتشكيلها وفق رؤية الشاعر الخاصة، ولا يحتلُّ مكان فعل آخر، بل إن تحليل الاستعارات الفعلية أثبت أن الفعل في الاستعارة أصل وبؤرة المجاز ولا يمكن أن نردّه إلى أصله (المصدر) بل علينا أن نكشف عن فاعليّته في تشكيل المعنى الاستعاري حيث تتفاعل مكوّناته (الحدث والزمن) مع متعلّقاته (فاعل،مفعول به،مفعول غير مباشر) في تشكيل الدلالة الاستعارية المقصودة.

ـــ يكشف تحليل الاستعارات الفعلية عن التفاعل بين عناصرها وفق خاصيات الاستعارة: الكيميائية ،الانصهار،التشخيص، التجسيم ،الإماتة(العدم) وهذا التفاعل هو ما ينتج الدلالات الاستعارية المفتوحة على التأويل .

ـــ وتتّخذ التّجربة الشعرية الصوفية المعاصرة من خاصية (العدم) أو تشييء الإنسان وسيلة في التعبير عن عجز الإنسان أمام قدرة الله وسلطته، وهكذا يستند الخطاب الصوفي على الاستعارة في خلق عوالمه وتتنوّع الدلالات الاستعارية للفعل بتنوّع علاقاته وتختلف إيحاءاتها باختلاف دلالته التضمينية ومدى التوتّر بينه وبين متعلّقاته وهذا ما يحدّد فعالية الاستعارة الفعلية في خرق أفق انتظار المتلقي.

ـــ تتشكل الاستعارة الحرفية في ديوان "مقام البوح" لعبد الله العشي في ثلاث تشكيلات :استعارة حرف بدل حرف أو ما اصطلح عليه علماء البلاغة والنحو بالتضمين، واستعارة حرف في سياق استعاري، واستعارة الحروف ودلالاتها العرفانية، وهذا ما يُثري التشكيل الاستعاري في

الخطاب الصوفي المعاصر ويزيد أبعاده الفنية.

ـــ تتّخذ الاستعارة اللونية تموقُعًا مميزا في ديوان"**مقام البوح**" لعبد الله العشي حيث تثير بتنوّعها أبعادا لونية صوفية، كما ترسم عالما صوفيا ساحرا، وتحقّق أشدّ التوتّرات اللّغوية والمنطقية بين المستعار والمستعار له وخصوصا في تلوين المجرّدات، حيث يتحدّى الشاعر منطق اللّغة ويكسر قوانينها لخلق عوالم لغوية جديدة، وآفاق تصوّرية أبدع من خلال تقنية قلب اللون.

ـــ تعمل الاستعارة من خلال تقنية التنافر على هدم الأسس الدّلالية للغة وإعادة بناء تصوّرات جديدة تخرق أفق انتظار التلقي وتبني آفاق قرائية أخرى فتحدث التواصل بين أفق الرؤيا وأفق التأويل من خلال التوتر بين المتنافريْن الذي يجذب انتباه المتلقي عبْر إبداع علاقات لغوية دلالية جديدة بين المستعار والمستعار له.

ـــ قدمت جهود السيميائيين التأوليين مفهوم التشاكل الذي تطور من خلال تحليل الاستعارة إلى سمات ذاتية وسياقية تفرز المعنى الاستعاري المقصود كما تحيل إلى لانهائية التأويل. وهذا ما يضيف إلى الدراسات التي تبحث الاستعارة آليات جديدة تدرس من خلالها الاستعارة وتفتح آفاق التأويل أمام الدرس الاستعاري.

كما تمنحنا آليات مثل: الموسوعة، التعالق، والسيناريوهات خطوات جديدة للارتقاء بدرس الاستعارة وتطوير البحث في الخطابات الشعرية الحديثة والمعاصرة وحتى القديمة والخطابات النثرية أيضاـــ فهي مجال خصب أيضا لدرس الاستعارة ـــ وذلك من خلال استقراء الأنواع الاستعارية، واستقصاء بُناها الشّكلية وتأويل خرائطها الدّلالية بالحفر عن المعنى وتقصّي مقصدية الباث للاستعارة، وهذا من خلال البحث في تأويل الاستعارة من خلال الآليات السيميائية الحديثة التي ما تزال معظمها حبيسة كتب النقد والبلاغة تفتقر للدراسة والمناقشة التطبيقية، وأفتح من خلال هذا المقام المجال أمام الباحثين ليطّلعوا على هذه الآليات ويستثمروا نتائج ما قدّمته سيمياء التأويل والتداولية والذّكاء الصّناعي في تحليل الاستعارة.

مكتبة البحث

ـــ **القرآن الكريم** برواية ورش.

1ـــ المصادر والمراجع العربية:

أـــ المصادر:

1. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر):الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1944م.
2. أبو عبد الرحمن السلمي:طبقات الصوفية، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، 2003م
3. ابن الأنباري:الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين:البصريين والكوفيين، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط1، 2003م، ج2.
4. الجاحظ(عمرو بن بحر):البيان والتبيين، تح:عبد السلام هارون، دار الجيل ودار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ج1.
5. الجرجاني(عبد العزيز):الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح:محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي، (دط)، (دت).
6. الجرجاني(عبد القاهر):أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه:محمود شاكر، دار المدني، جدّة ، ط1، 1991م.
7. ـــــــــــــ:دلائل الإعجاز، تح:محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1989م.
8. الجرجاني (علي بن محمد):التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، (دط)، 1985م.
9. الزجاجي:الجمل في النحو، حققه وقدّم له:علي توفيق الحمد ، مؤسسةالرسالة ، بيروت ، لبنان، ط1، 1984م.
10. الزمخشري:الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الكتاب العربي ، بيروت، لبنان، 1407هـ.
11. السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر) :مفتاح العلوم، حققه وقدّم له وفهرسه:عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، 2000 م.
12. سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح:عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1988م.

13. السيوطي : الاقتراح في أصول النحو، قرأه وعلق عليه، محمود سليمان، ياقوت، دار المعرفة الجامعة، (دط)، 2006م.

14. الطّوسي(أبو نصر عبد الله بن علي السراج): اللّمع في تاريخ التصوّف الإسلامي ، ضبطه وصحّحه: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

15. عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، (دط)، 2007م.

16. العلوي(محمد أحمدبن طباطبا): عيار الشعر، شرح وتحقيق :عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 1982م.

17. العلوي (يحي بن حمزة):الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبعة المقتطف ، دار الكتب الخديوية، مصر، 1914م.

18. الفراهيدي(الخليل بن أحمد):كتاب المعنى، تر: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

19. ابن قتيبة:تأويل مشكل القرآن، شرحه ونشره:أحمد صقر، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

20. ابن القيم الجوزية:مدارج السالكين، تح:أحمد فخري الرفاعي،(دط)،(دت).

21. قدامة ابن جعفر: نقد الشعر، تح:كمال مصطفى، ط3 ، 1926م.

22. الكلابادي : التعرّف لمذهب أهل التصوف، تح:عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960م.

23. ابن المعتز:البديع، تحقيق ونشر وتعليق ، إغناطيوس كراتشوفسكي ، (دط)، (دت).

ب ــ المراجع العربية:

1. ابتسام مرهون الصفار:جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2010.

2. إبراهيم الدسوقي: مجال الفعل الدلالي ومعنى حرف الجر المصاحب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 2005م.

3. أحمد حسن صبره وسعد سليمان حموده: التفكير الاستعاري والدراسات البلاغية، دار المعرفة الجامعية ، مصر، ط2، 2002م.

4. أحمد الصاوي:مفهوم الاستعارة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (دط)، 1988م.

5. أحمد العاقد: المعرفة والتواصل، عن آليات النسق الاستعاري ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2006م.

6. أحمد مختار عمر:اللغة واللون، عالم الكتب ، القاهرة، مصر، ط2، (دت).

7. أدونيس علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، (دط)، 1978م.

8. رجاء عيد:لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، (دط)، 2003م.

9. رشيد الإدريسي:سيمياء التأويل، الحريري بين العبارة والإشارة، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

10. ساعد خميسي:منزلة الحروف في فلسفة ابن عربي الصوفية، دار بهاء الدين ـــ الجزائر، عالم الكتب الحديث ـــ إربد الأردن، ط1، 2009م.

11. سالم عبد الرزاق سليمان المصري:شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 2007م.

12. سعيد الحنصالي:الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال ، للنشر، ط1، 2005م.

13. سليم عبد الإله:بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2010م.

14. سناء حميد البيّاتي: قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003م.

15. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (دط)، 1969م.

16. صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، (دط)، 1998م.

17. ظاهر محمد هزّاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

18. عاطف جودة نصر:الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهر، مصر، 1998م.

19. عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصوفية، منشورات عكاظ ، الرباط، المغرب، ط1، 1988م.

20.عبد القادر الرباعي:الصورة الفنية في شعر أبي تمام، مطبوعات جامعة إربد، الأردن، ط1، 1980م.

21.عبد الله الركيبي:الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 1981م.

22.عبد الملك مرتاض:نظرية القراءة ــ تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2000م.

23.عبد المنعم تلّيمة: مداخل إلى علم الجمال، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، 1978م.

24.عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999م.

25.عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط6، 2003م.

26.علي عشري زايد:استدعاءات الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، طرابلس ، ليبيا، ط1، 1987م.

27.ـــــــــــــــ: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دارالضحى، القاهرة، (دط)، 1977م.

28.عمر أوكان:اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، ط1، 2011م.

29.غنيمي هلال:النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، 1972م.

30.محمد خطابي:لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

31.محمد شعبان عبد الحكيم:نظرية التلقي في التراث النقدي والبلاغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

32.محمد كعوان:التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، دار بهاء الدين ــ الجزائر، عالم الكتب الحديث ــ الأردن، ط1، 2009م.

33.محمد مرتاض:التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي، في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 2009م.

34. محمد محمد داود:الدلالة والحركة ، دراسة لأفعال الحركة، في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2002م.

35. محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.

36. ـــــــــــ: التلقي والتأويل، مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

37. محمد ناصر:الشعر الجزائري الحديث ــ اتجاهاته وخصائصه الفنيّة 1925ــ 1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 1985م.

38. محمد الولي:الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، مكتبة دار الأمان، الرباط، ط1، 2005 م.

39. محمد السيد شيخون: الاستعارة ــ نشأتها تطورها ، أثرها في الأساليب العربيةــ مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، مصر، ط2، 1984م.

40. مصطفى ناصف:الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، الفجالة، مصر، (دط)، 1958م.

41. موسى سامح ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي ــ دراسة تطبيقية ــ دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

42. نذير حمدان: الضوء واللّون في القرآن الكريم، الإعجاز الضوئي ــ اللّوني، دار ابن كثير، دمشق، ط1، 2006م.

43. نور الهدى لوشن:حروف الجر في العربية بين المصطلح والوظيفة، المكتب الجامعي الحديث، مصر، دط، 2006 م.

44. هشام العلوي:الجسد بين الشرق والغرب، نماذج وتصورات، منشورات الجيب، مطبعة النجاح الجديدة، 2004م.

45. هدى الصحناوي: فضاءات اللون في الشعر، الشعر السوري نموذجا، دار الحصاد، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.

46. وجدان الصايغ: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

47. يوسف أبو العدوس:الاستعارة في النقد الأدبي ــ الأبعاد المعرفية والجمالية ــ

48. ـــــــــــــــ:التشبيه والاستعارة، منظور مستأنف، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

49. يوسف أمين عودة:تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث ، جدارا للكتابة العالمي، عمان، الأردن، (دط)، 2008م.

50. يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، جامعة اليرموك، عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، إربد، (دط)، (دت).

2 ــ المراجع المترجمة:

1. أرسطوطاليس: فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

2. أمبرتو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة ، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

3. بول ريكور:نظرية التأويل ــ الخطاب وفائض المعنى ــ، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

4. جان جاك لُوسرْكَل: عنف اللغة، ترجمة وتقديم:محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة ، المعهد العالي العربي للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

5. لايكوف جورج وجونسون مارك: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2009م.

6. لايكوف جورج: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، تر: عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

7. ميشال أريفيي وآخرون: السيميائية أصولها وقواعدها ، تر:رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، (دط)، 2002م.

3 ــ المراجع الأجنبية :

1- Jauss .H.R:Pour une Esthetique de la Reseption, traduit par : Claud Maillard, prface de :Jean Starobinski, ed :Gallimard, Paris, 1978.

2- Paul Ricoeur : Du texte à L'action, edition Seuil,1986.

3- Wolfgang Iser :L acte de lecture , Theorie de l effet Esthetique ,traduit de l almand par :Evlyne Znycer , edition Mardaga , bruxelles,1985.

4 - الرسائل الجامعية:

1. أحمد عبد الله محمد حمدان: دلالات اللون في شعر نزار قباني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008م.
2. جميلة كرتوس:الاستعارة في ظل النظرية التفاعليةـــ لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش نموذجا ـــ مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011.
3. محمد كعوان:الأبعاد الصوفية للخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة منتوري، نوقشت2008م.
4. وجدان عبد الإله الصايغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، رسالة ماجيستير، مقدّمة لكلية الآداب، جامعة الموصل، 1992م.

5 ـــ المعاجم والموسوعات:

1. الأزهري(منصور محمد بن أحمد):تهذيب اللغة، تح:عبد السلام هارون، القاهرة، (دط)، (دت).
2. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي ـــ عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (دط)، 2000م.
3. رفيق العجم:موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
4. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1، 1981م.
5. عبد الرزاق الكاشاني:معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق:عبد العال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، ط1، 1992م.
6. عبد المنعم حفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، لبنان، ط2، 1987م.
7. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، دار صادر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

المجلات والدوريات:

1. محمد فتوح أحمد:الرمز في القصيدة الحديثة، مجلة علامات في النقد، ج34، مج9، ديسمبر، 1999م.
2. كاظم عبد الله عبد النبي عنوز: تراسل الحواس في شعرالشيخ أحمد الوائلي، مجلة دراسات الألوفة، العدد السادس، 2007م، ص 167. الموقع الإلكتروني:www.iasj.net بتاريخ: 20أكتوبر 2014.
3. محمد الهادي المطوي: شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مج28، ع1، سبتمبر1999م.
4. عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة(الجزائر)، العددان الثاني والثالث، جانفي - جوان، 2008م.
5. الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر بسكرة، 15ـ16أفريل 2002م

6 ـ مواقع الإنترنيت:

1. سليمان القرشي: الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي، موقع: www.aljabriabed.net بتاريخ: 12أوت2013.
2. فؤاد أعراب: تجليات المرأة والأنوثة في الخطاب الصوفي، نموذج ابن عربي، موقع: www.aljabriabed.net بتاريخ: 16 فيفري2014.
3. عبد القادر العربي:التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن، موقع أصوات الشمال: www.aswat.elchamal بتاريخ:29 مارس2013.
4. كاظم عبد الله عبد النبي عنوز: تراسل الحواس في شعرالشيخ أحمد الوائلي، مجلة دراسات الألوفة،العدد السادس، 2007م، ص167. الموقع الإلكتروني: www.iasj.net بتاريخ: 20أكتوبر 2014.
5. محمد صابر عبيد: التشكيل مصطلحا أدبيا، موقع الجمهورية: www.algomhoria.net بتاريخ: 14 ماي2014.

6. دورة البارودي، الدورة الثالثة ، أبحاث الندوة ووقائعها ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطيين للإبداع الشعري، القاهرة12ـــ14 ديسمبر1992م، ص565.
www.albabtainprize.org بتاريخ:14 مارس2014.

7. نديم دانيال الوزة: الشعرية الصوفية، موقع معبر: www.maaber.org بتاريخ: 17أوت 2013.

8. وضّاح يوسف الحلو:الغنوصية في الإسلام ورثها المتصوفون وحاربها فقه متشدّد، الموقع: www.maaber.org بتاريخ:14 أكتوبر 2014.

فهرس

الموضوعات

مقدمة ..... أ

المدخل : مفاهيم و اصطلاحا

1-التشكيل وضعا و اصطلاحا..... **2**

1-أ- التشكيل وضعا..... **2**

2 - ب - التشكيل اصطلاحا..... **3**

2-مفاهيم الاستعارة..... **6**

2 - أ - الاستعارة في المفهوم الكلاسي(أرسطو نموذجا)..... **6**

2 - ب - الاستعارة في المفهوم العربي..... **7**

2 - ج - مفهوم الاستعارة عند المحدثين..... **14**

2 - ج -1 - تصور ماكس بلاك(Max Black)..... **15**

2 - ج - **2** - تصور بول ريكور(Paul Ricoer)..... **17**

2 - ج - **3** - تصور لايكوف جورج وجونسون مارك..... **18**

3-التأويل و التأويلية..... **20**

3 - أ - التأويل وضعا..... **20**

3 - ب - التأويل اصطلاحا..... **21**

3 - ج - التأويل في القرآن الكريم..... **23**

3 - د - التأويل والقراءة المنتجة عند علماء البلاغة العرب..... **24**

3 - ه - التأويلية في الدرس الغربي..... **25**

4-مفاهيم التصوف و حدوده في تطور الخطاب الشعري الصوفي المعاصر..... **26**

4-أ- التصوف وضعا..... **26**

4 – ب – التصوف الفني..... 30
4 – ب .1 – الخطاب الشعري الصوفي التشكّل والتبلور..... 31
4 – ب.2 – الخطاب الشعري الصوفي المعاصر..... 34
4 – ب. 3 – التجربة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة..... 35

الفصل الأول: التشكيلات الاستعارية

توطئة: 40
أولا:التشكيلات الاسمية 42
1 – التشكيلات الاستعارية الإضافية..... 45
1 –أ – التشكيلات الإضافية في"مقام البوح"..... 46
2 – التشكيلات الاستعارية الوصفية..... 50
ثانيا: التشكيلات الفعلية..... 55
1 – التشكيلات الاستعارية الفعلية للزمن..... 58
2 – التشكيلات العلائقية للفعل الاستعاري..... 61
أ – الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالفاعل..... 62
ب – الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالمفعول غير المباشر..... 63
ج – الفعل الاستعاري اللازم وعلاقته بالفاعل والمفعول غير المباشر..... 66
د – الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقاته..... 67
د.أ – الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالفاعل والمفعول به المباشر..... 68
د.ب – الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالمفعول غير المباشر..... 68
د.ج – الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالمفعول به فحسب..... 69

د.ه – الفعل الاستعاري المتعدي وعلاقته بالفاعل والمفعول به والمفعول غير المباشر 70
ثالثا: التشكيلات الحرفية..... 73
1-استعارة حرف بدل حرف..... 77
2-استعارة الحرف في سياق استعاري..... 80
3-استعارة الحرف الصوفي ودلالاته في القصيدة المعاصرة..... 82
أ-الحرف عند الصوفية ودلالاته..... 82
ب-رموز عالم الحرف..... 84
جـــ- استعارة الحرف الصوفي في ديوان "مقام البوح"..... 85
رابعا: التشكيلات اللونية..... 92
1-اللّون وضعا واصطلاحا..... 92
2-الاستعارة اللونية في القصيدة المعاصرة..... 94
3-الاستعارة اللونية وقلب الألوان..... 94
4-استعارة المرادفات اللونية ودلالاتها..... 97
4.أ- استعارة مرادفات اللون الأبيض ودلالاتها..... 100
4.ب-استعارة مرادفات اللون الأسود..... 101
4.ج-استعارة مرادفات اللون الأحمر..... 103
4.د-استعارة مرادفات اللون الأخضر..... 104
5-الاستعارة اللونية في المجرّدات..... 105
خامسا: التشكيلات الرمزية..... 110
1 - الرمز وضعا واصطلاحا..... 110

أ-الرمز وضعا..... 110
ب-الرمز اصطلاحا..... 111
2-الاستعارة والرمز..... 112
3-الرمز الصوفي..... 114
أ-رمزية المرأة واستعارة خطاب الأنوثة..... 114
ب-الخطاب الاستعاري الصوفي ورمز المرأة..... 116
جـ-التوالج واستعارة رموز الاتصال والتماس..... 119
د- رموز الطبيعة واستعارة قاموس التجلّي الوجودي..... 121
هـ-رموز الخمرة واستعارة قاموس وارد السّكر..... 125

الفصل الثاني: آليات التأويل الاستعاري

توطئة:..... 129
أولا : الاستعارة والتنافر وخرق أفق الانتظار 130
1 - الاستعارة التنافرية..... 130
2 - أفق الانتظار وتلقي الاستعارة..... 132
3 - الاستعارة التنافرية وخرق أفق الانتظار..... 134
4 - الاستعارة التنافرية في الخطاب الشعري الصوفي..... 135
أ- الاستعارة التنافرية الوصفية..... 135
ب - الاستعارة التنافرية الإضافية..... 137
ج - الاستعارة التنافرية التجسيمية..... 140
د - الاستعارة التنافرية التشخيصية..... 143

ه – الاستعارة التنافرية اللونية..... 146
و – الاستعارة التنافرية وتراسل الحواس..... 149
ثانيا : التشاكل الاستعاري..... 152
1 – التشاكل الاستعاري والتأويل الصوفي..... 154
أ – التشاكل الاستعاري الجملي..... 155
ب – التشاكل الاستعاري النصي..... 159
ثالثا : الاستعارة و التعالق 170
1 – التعالق الاستعاري وتواصل الدلالة الصوفية..... 171
2 – التعالق الاستعاري وجدلية الحضور والغياب..... 171
2.أ– العنوان وإضاءة الاستعارة..... 171
2.ب – استعارة الحضور والغياب في قصيدة "أول البوح"..... 173
3 – التعالق الاستعاري وجدلية الخفاء والتجلّي..... 181
3.أ– العنونة ودلالة الخفاء والتجلّي المطلق..... 182
3.ب – التعالق الاستعاري وجدلية الخفاء والتجلّي في قصيدة "مديح الاسم"..... 182
رابعا : الموسوعة و تأويل الاستعارة 189
1 – أسباب اللّجوء إلى الموسوعة..... 191
2 – مرتكزات الموسوعة في تأويل الاستعارة..... 192
3 – التحليل الموسوعي للاستعارة..... 193
4 – تحليل الاستعارة وفق نموذج بحسب الحالات..... 194
أ– استعارة (العشق سُكر)..... 195

ب – استعارة (القصيدة أنثى)..... 197

ج – استعارة(أنا أنتِ) أو(الشاعر قصيدة)..... 202

د – استعارة(النّشوة بحار)..... 208

خاتمة :..... 211

مكتبة البحث..... 215

فهرس الموضوعات..... 225

ثبت المصطلحات

الملخصات

ثبت المصطلحات

عربي ــ فرنسي

التَّبايُن	Allotopy
الالتِباس	Ambiguityé
التّضاد	Antonymie
القياس	Analogy
عرفانية	Cognitivisme
انسجام	Cohérence
اتّساق	Cohésion
تصوُّر	Concept
مقوّمات سياقية	Classèmes
دلالة إيحائية	Connotation
سياق	Contexte
خطاب	Discours
خطاب استعاري	Discours métaphorique
إضمار	Ellipse
موسوعة	Encyclopédie
إطار	Frame
التضمين	Inclusion
التنافر	Inconsistency
المقصدية	Intentionnalité
تفاعل استعاري	Interaction métaphorique
مؤوِّل	Interprétant
التأويل	Interprétation
تشاكل	Isotopie

Métaphore	استعارة
Métaphorisant	مستعار منه
Métaphorisé	مستعار له
Para texte	النّص الموازي
Personnificatio	التشخيص
Poly isotopie	تعدُّد التّشاكل
Pragmatique	التداولية
Présupposition	الاقتضاء
Psychologie cognitive	علم النفس المعرفي
Référence	إحالة
Représentation encyclopédique	تمثيل موسوعي
Sèmes	مقوّمات
Sèmes afférents	المقوّمات العرضية
Sèmes inhérents	المقوّمات الذّاتية
Théorie cognitive	نظريّة معرفيّة

ملخص:

تناولنا في هذا البحث "**التشكيلات الاستعارية وآليات التأويل ــ قراءة نقدية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي**"،وعالجنا فيه الاستعارة وفق النظريات الحديثة وكيفية تشكلها داخل الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، وما هي أهم تشكيلاتها؟ وقد قسّمنا موضوع المذكّرة على مدخل وفَصْلَيْن، سبقتْهُ مقدّمة وتلتهُما خاتمة.

تناولنا في المدخل مفاهيمًا ومصطلحاتٍ تأسّس عليها هذا البحث وهي:"مفهوم التشكيل وضعا واصطلاحا، ومفاهيم الاستعارة، ثم التأويل وضعا واصطلاحاوعند علماء البلاغة ومفهوم التأويلية،ثم أفردنا مبحثا للخطاب الشعري الصوفي المعاصر والتجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، أمّا في الفصل الأوّل فقد تطرّقنا إلى:"**التّشكيلات الاستعارية**"المختلفة في ديوان "**مقام البوح**"وهي"**التشكيلات الاستعارية الاسمية والفعلية والحرفية واللونية والرمزية**"، وتناول الفصل الثاني:"**آليات التأويل الاستعاري**" حيث عالجنا آليات تأويلية سيميائيّة هي: "**التّنافُر والتشاكُل، والتّعالُق والموسوعة**".

وقد احتَوتْ المقدّمة وصفًا لمُجمَل القضايا التي تعرّض لها البحث، أما الخَاتمة فركّزنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها من خلال البحث.

Résumé:

Nous avons abordé dans cette recherche : « **Les formations métaphoriques et les mécanismes d' interprétations** » - lecture critique de poèmes **MAKAM ALBAOUH** d **Abdullah Al Ashi.**

Nous avons divise le sujet de la thèse a l' entrée et deux chapitre, précède d'une introduction et conclusion ont été suivis.

Nous avons examiné les concepts et les termes dans l' antrée établier par cette recherche.

Dans le premier chapitre à traité : « **Les formations métaphoriques** » dans le poèmes :MAKAM ALBAOUH, et nous avons traité dans le deuxième chapitre **« Mécanismes D'Interprétations Métaphorique** » lorsque nous avons traité des mécanismes d' interprétation sont : Désaccord et L' Isotopie, La Corrélation ,et L' Encyclopédie.

L' introduction contient une description de l' ensemble des questions subi par recherche.

En conclusion , nous nous somme concentrés le plus important de nos résultats dans la recherche.

Abstract:

We dealt with in this research: "**Metaphorical formations and mechanisms of interpretation – critical reading in the poems** Maqam AL Baouh of Abdullah al Ashi" , we have divided the subject of the memorandum to the entrance and two chapters, preceded by an introduction and followed by the conclusion .

We dealt in the entrance concepts and terminology established by this research, in the first chapter has dealt to the various "Metaphorical formations in poems **Maqam AL Baouh**", the second chapter dealt "Metaphoric interpretation mechanisms" ,where we treated interpretive mechanisms semiotic are: Disharmony, Isotopy, and Correlation and Encyclopedia.

The introduction contained a description of the overall issues suffered by search, and we focused on the most important conclusion that we have reached through research.